بناء الأسلوب فى شِعر الحداثة

التكوين البديعى

تأليف

الدكتور محمد عبد المطلب

أستاذ النقد الأدبى والبلاغة

كلية الآداب – جامعة عين شمس

الطبعة الثانية

١٩٩٥



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

فهرس الموضوعات

الموضوع

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

لقد كثرت المناهج والاتجاهات التى تتعامل مع النص الأدبى عموما ، والنص الشعرى على وجه الخصوص ، ومع هذه الكثرة ظهرت بعض ألوان التعامل فى صورة غريبة بإعتمادها على أدوات تتنافر مع النص ، ومن هنا نلحظ أن عملية الكشف عن الدلالة تتحول إلى عملية تغطية ، حيث يتحول النص إلى مجموعة من المقولات الغامضة ، على معنى أن المتلقى يقرأ النص أحيانا فيستوعب كثيرا من جوانبه ، ثم ينتقل إلى قراءة التحليل فيستغلق عليه التحليل والنص معا .

وليس معنى هذا رفض هذه الاتجاهات ، وإنما معناه أن نحاول الافادة منها بما يلائم النص العربى ، ولعل أهم ما يمكن الإفادة منه فى هذا المجال هو الأساس الذى انطلقت منه ، إذ هو فى مجمله أساس لغوى يجعل همه جسد الصياغة أولا وآخرا ، وفى هذا تكاد تتوافق المناهج الوافدة مع ما فى تراثنا النقدى والبلاغى من أسس، إذ الملاحظ أن الدرس العربى القديم قد جعل اهتمامه منصبا على جسد النص بعيدا عن العوامل التى تحيط به أو تحيط بصاحبه .

وعلى هذا كان من المتاح محاولة التعامل مع النص بمنهج يفيد من الوافد الجديد بعد تطويعه لأدوات التعامل العربى التى استعملها القدماء ، وخاصة فى مباحث البلاغة والنحو .

من هذا المنطلق كانت نظرتنا إلى الموروث البلاغى فى كليته للبحث فيه عن الخلفية التى وجهت مباحثه ، وأفرزت أدواته لتكون عدتنا فى النظر إلى شعر الحداثة من حيث بناء أسلوبه ، ذلك أن فضاءه قد امتلأ بمواهب حققت لنفسها مكانا راسخا وعاليا ، بل وحققت لها مرحلة فنية متكملة العناصر ، لكنها فى كل ذلك لم تتخلص من التشكيل الأساسى لبنية الشعر العربى ، وما كان لها أن تفعل ذلك أو تستطيعه ، وهذا يتيح لنا أن نقترب من شعرهم بنفس الأدوات التى تعامل بها القدماء مع من عاصروهم ، أو سبقوهم ،

على أن يؤخذ فى الاعتبار ما يوجد من فوارق بين القديم والجديد سواء فى الصيغة الشعرية ، أو فى الأدوات النقدية ، أو فى البنية الايقاعية .

حقيقة ان شعر الحداثة له ملامحه الخاصة ، لكنه ينتمى إلى أسرة الشعر العربى ، فلغته هى لغتها ، وثقافته هى ثقافتها ، وانتماؤه أولا وأخيرا إليها ، ومن هنا يكون من الضرورى أن يتم التعامل معه بأدوات يمتد نسبها إليه ، حتى لا يلفظها كما يلفظ الجسد الأعضاء الغريبة عنه .

والحقيقة البعيدة عن الجدل أن الجهد البلاغى القديم قد أكمل عملية توصيف للأشكال التعبيرية من جوانبها المختلفة الصوتية والدلالية ، بل انه تجاوز عملية التوصيف إلى مرحلة التوظيف ، وهنا لا نستطيع الادعاء بأنه توظيف كامل وكلى ، بل هو يتحرك فى اطار محدود لا يجاوز الجملة أو الجملتين إلا فى النادر ، وحتى فى هذا النادر تظل النظرة الجزئية هى صاحبة السيطرة والسيادة .

وإذا أضفنا إلى ذلك ما قدمه عبد القاهر الجرجانى فى مجال الدراسة النحوية ، فاننا سنواجه بركام هائل من الكشوف البلاغية والنحوية تسمح بعملية الانتقاء والاختيار لمجموعة الأدوات التى يمكن بواسطتها التعامل مع الشعر العربى فى جملته ، ومن ثم التعامل مع شعر الحداثة فى خصوصيته .

والمتتبع للجهد البلاغى القديم يدرك أن هذا الموقف الجزئى لم يكن عن قصور أو عجز ، وانما هو تمثيل لمرحلة معينة لها خواص معينة استدعت بالضرورة نتاجا يلاؤمها ، وكان المأمول أن تستمر الجهود لتطوير الدرس البلاغى القديم ، والوصول به إلى مرحلة النظر الكلى، لكن مرحلة الجمود التى مر بها الفكر العربى والثقافة العربية كانت ذات تأثير بالغ على الدرس البلاغى ، حيث اقتصر دور البلاغيين على الشروح والتعليقات ، ولم يحاولوا نقل ما ورثوه إلى طور جديد يتقدم خطوة أو خطوات عن الصورة التى جاءهم عليها .

ومع بداية عصر النهضة كان من الضرورى اعادة عرض هذا التراث القديم فى صورة قريبة من فهم وعقل أصحابه ، وهى مرحلة أولية قام بها بأمانة رواد الدراسة البلاغية فى مرحلة التنوير ، ثم استمر هذا الجهد حتى استوفى كل نتاج قدمته البلاغة القديمة فى علومها الثلاثة : البيان والمعانى والبديع .

وهذا الجهد الوسيط قدم للدارسين المحدثين صورة قريبة من الكمال عن البلاغة القديمة ، فلم يغب عن أصحابه مبحث دون أن يتعرضوا له على المستوى التاريخى أو المستوى الفنى .

وقد واكب هذا الجهد الحديث أن وفد على المجتمع العربى كثير من الاتجاهات النقدية التى أشرنا إليها ، فأصبح متاحا للدارس أن يعاين كل ذلك ، وأن يتقدم خطوة أخرى تحاول التوفيق لا التلفيق ، أى يكون هناك نوع من التعامل النقدى بأدوات تراثية من خلال منهج مستحدث ، وهى عملية صعبة لاحتياجها إلى التوازن الذى لا يميل هنا أو هناك إلا بمقدار احتياجات الصيغة الأدبية فى الشعر أو فى النثر .

وفى تصورنا أنه من أعظم كشوفات البلاغة القديمة (مباحث البديع) وذلك على الرغم مما لقيته هذه المباحث من اعتراضات تزيفها أحيانا ، وتظهرها كعامل افساد للدرس البلاغى والنقدى أحيانا أخرى، مع أن معاودة النظر فيها يكشف لنا الامكانات التشكيلية التى تتوفر فيها ، والتى تتصل بالصياغة الأدبية فى مستوياتها المختلفة .

ولا يمكن الولوج إلى البحث البديعى دون مدخله الأساسى وهو البحث البلاغى فى جملته للكشف عن حركته الداخلية فى ادراك العلاقات المختلفة بين عناصر التراكيب ، وقد أدى عرض هذا الجانب إلى ملاحظة طابع الثنائية الذى كانت له السيطرة على مباحث البلاغة ، ومنه انطلق البلاغيون فى رصد مجموعة الأشكال التعبيرية التى تقع تحت طائلة مستعمل اللغة ، بل والكشف عن الامكانات التوليدية لهذه الأشكال ، على معنى أن كل شكل يمثل نموذجا تجريديا يسمح بانتاج جمل لا تتناهى فى علاقاتها ، وان ظلت محكومة بطابع الثنائية الذى يغلفها .

ومن اللافت أن هذا الطابع قد غطى مساحة العلوم البلاغية الثلاثة : البيان والمعانى والبديع ، غير أن البديع من بينها قد انفرد بتجلياته الحداثية ، اذ نظر دارسوا الشعر خاصة إليه باعتباره أبرز مظاهر الحداثة فى الصيغة الشعرية ، وبسبب ذلك اصطدم مع الذوق الفنى العام فرفضه من رفضه ، وتسامح فى قبوله قلة من الدارسين .

لكن الالحاح على الصيغة الشعرية البديعية أتاح لها نوعا من التقبل ، ثم الاقبال ، وذلك بتحول الصيغة البديعية إلى عنصر تشكيلى يدخل فى نسيج الصياغة الشعرية ،

فيؤكد فيها شاعريتها بجانب العناصر الأخرى المشاركة والفاعلة ، لكنه ظل من بينها أبرز علامات الجدة والحداثة .

ويثير الانتباه أن البديع – برغم مشاركته للبحث البلاغى فى طابع الثنائية – يتميز بظاهرة عميقة تغطى بحوثه فى جملتها ، وهذه الظاهرة تتجلى فى طابع التكرار الذى تتفجر منه كل الأشكال البديعية تقريبا ، ومعنى هذا أن الناحية الدلالية تتلبس بعملية الكشف البديعى ، وإن تجلت أحيانا فى مظاهر صوتية ، أو ايقاعية .

وأظن أن هذه الرؤية للبنية العميقة للأشكال البديعية يمكن أن تهيء للدارس أداة صالحة للكشف عن وظيفة كل شكل داخل النص الأدبى ، وعلاقته بالأشكال الأخرى البعيدة أو القريبة ، ثم دور كل ذلك فى انتاج الدلالة .

وهذه الأسس النظرية لها أهميتها فى التمهيد لأى جهد تطبيقى ، وخاصة إذا كان هذا الجهد يتصل بنتاج أدبى له خواص قد يتصور البعض أنها تتنافر مع طبيعة هذا النتاج ، لكن ناتج العرض النظرى الذى قدم بعض الملامح الظاهرة أو الخفية ، أكد امكانية الافادة بالجهد البلاغى عموما والبديعى خصوصا فى تحليل النص الشعرى ، والتعامل مع صياغته للكشف عن نظامها ، وتحديد العلاقات الكائنة فيها ، وكيف وظف شعراء الحداثة البنى البديعية لانتاج دلالتهم . وانطلاقا مما عرضناه فى الجانب النظرى جاء التعامل التطبيقى من خلال محاور كلية يمكن أن تحتوى بعض الأشكال الجزئية التى تجمعها وحدة تحتية – إن صح هذا التعبير – .

ومن المدهش أن يلاحظ وحدة تحتية تجمع بين بعض الأشكال التى تبدو – فى الظاهر – متنافرة أو متباعدة ، ومن هنا جاء عرض (التقابل والتخالف والتماثل) داخل محور واحد ، وإن جاء الكشف عنها فى جسد القصيدة الحديثة موحيا بالانفصال ، لكن التأمل التحليلى يمكن أن يدرك الوحدة التى تجمع بينها ، وكيف أنها تتعاون جميعا على انتاج دلالة شعرية محددة تكاد تتشابه برغم تعدد السياقات التى تحتويها .

وخاصية التقابل ربما كانت أكثر الصيغ انتشارا فى الخطاب الأدبى ، سواء فى ذلك التقابل المعجمى الذى يتمثل جهد المبدع بالنسبة له فى زرعه فى السياق ، حيث يقدم المعجم له حقول التقابلات المختلفة ، ثم يدعه ليبدع فى التوظيف والتوزيع لا فى الاختيار .

أو التقابل السياقى الذى ينتزعه من مفردات اللغة ويجمع بين طرفيه ثم يوظفهما توظيفا تقابليا أيضا ، فالفضيلة هنا مزدوجة ، من حيث الاختيار ثم من حيث التوزيع ، وقد آثر بعض البلاغيين القدامى اطلاق اسم (التخالف) على هذا النوع من التعامل اللغوى فى الخطاب الأدبى .

وبما أن التقابل كان أكثر الصيغ شيوعا ، كانت سياقاته أكثر السياقات انتشارا ، بل يمكن القول انها تغطى مساحة الخطاب الأدبى عموما والشعرى خصوصا ، حتى يمكن القول انه لا يخلو نص شعرى من السياق الذى يوظف فيه التقابل لانتاج الدلالة .

وينسحب هذا كله على التخالف والتماثل أيضا برغم الفوارق الشكلية التى تمايز بين مفرداتها النوعية .

أما المحور الثانى الذى تم رصده فهو محور (الايقاع) ، وليس معنى انضوائه داخل الخاصية الايقاعية أنه ينصرف إلى الناحية الشكلية الخالصة ، بل إن التعامل مع بنى هذا المحور يتكشف معها امكانية توظيفها دلاليا ، بحيث يمكن القول انها أكثر البنى قربا من الشعرية ، إن لم نقل انها شعرية خالصة .

وبرغم تعدد مفردات محور الايقاع فقد اقتصرنا فيه على ثلاث فقط هى (السجع - التصريع - الترصيع) باعتبارها صيغا شعرية بالدرجة الأولى ، وباعتبار احتوائها على خاصية الايقاع فى أبرز تجلياتها .

أما المحور الثالث والأخير فهو (التكرار) ، حيث تناول الدرس البلاغى القديم كثيرا من أشكاله ، ورصد من خلاله أنماط الصيغ التكرارية ، وإن لم يضع لها اسم التكرار ، واختار لها مسميات تكاد تتوافق مع طبيعتها الشكلية .

وقد تم التعامل مع البنى التكرارية - كما فيما سبقها - من خلال الخطاب الشعرى الحداثى . وكان الامساك بالناتج التكرارى فيه مثيرا للدهشة ، إذ تكاد تكون هذه النواتج صورة شعرية منفردة تجمع بين الظواهر الرياضية أحيانا ، والظواهر التحليلية أحيانا أخرى ، ومن المدهش أيضا أنه لم يكن هناك تنافر بين هذه الافرازات العلمية الجافة ، وبين الطاقة الشعرية فى الصياغة ، بل يمكن على نحو من الأنحاء القول بأنها أكدت شاعرية الصياغة .

وطبيعة التناول جعلت هناك مستويين فى هذا المحور ، أحدهما ينصب على أنماط صرفها البلاغيون عن التكرار وأعطوها مسميات أخرى مثل رد الأعجاز على الصدور والترديد والتجاور ، والآخر ينصب على النمط التكرارى الخالص كما فهمه البلاغيون ، لكن التحرك فى البنية الخفية أكد وحدة هذه الصيغ بالنسبة للوظيفة والناتج مما هيأ للتعامل معها داخل محور واحد .

ومهما يكن من شىء فإن هذه المحاولة أظهرت إلى حد بعيد أن التعامل النقدى يمكن أن يستعين بأدوات تراثية ويوظفها فى تحليل الخطاب الشعرى ، والكشف عن نظامه الداخلى ، ورصد علاقاته الظاهرة والخفية ، فيتحاشى بذلك الوقوع فى هوة التغريب والألغاز ، ويقترب من ذوق المتلقى من ناحية ، ومن طبيعة شعر الحداثة من ناحية أخرى .

القسم الأول : التنظير

بناء الأسلوب

عندما نجعل من اللغة موضوعا للدراسة ، فلابد أن ننظر فيما قدم من جهود انصبت على ربط اللغة بالنص الأدبى خصوصا ، وهى جهود تتناوله من جوانب متعددة ، بعضها يتصل بالصحة اللغوية ، وتحاول بناء على ذلك أن تستمد من النص بعض الشواهد التى تفيد فى مجال الدراسة النحوية ، بالدلالة على صحة رأى معين ، أو قاعدة خاصة .

وبعضها الآخر قد تجاوز مسألة الصواب والخطأ واتصل بالعملية الابداعية فى مستوياتها المختلفة ، مع ربط هذه المستويات بالطاقة التعبيرية فى اللغة من ناحية ، والطاقة العاطفية فى المبدع من ناحية أخرى ، وذلك انطلاقا من الحقيقة الفنية للصياغة وهى كونها تعبر وتؤثر فى آن واحد .

واللغة باعتبارها المدخل الأصيل للنص الأدبى يمكن أن تحتوى على عناصر غير لغوية ، اذ هى تقوم على ثنائية (الدال والمدلول) أو الشكل والمضمون ، فالدال هو الصوت المنطوق أو المكتوب ، والدلالة هى المحتوى الذى يشير إليه ذلك الصوت ، ولا شك أن هناك عوامل تأثيرة تكتنف هذين الطرفين ، بعضها يعود إلى الخواص الذاتية فى الأداء ، وبعضها يعود إلى طرفى الاتصال من مبدع ومتلقى .

ولا شك أنه قد سيطر على القدماء تصور ثنائى لعملية الدلالة ، فهناك تحرك داخلى يجرى فى النفس ، وهناك معقول خارجى ملموس ، وكل المعارف تمثل نوعا من تعقل الأشياء الخارجية عن الذهن ، حيث تجرد من الألفاظ الدالة عليها ، ومن سائر ما يلحق بها فى الذهن من العوارض ، فتصير كائنا مجردا ، وعندما يضطر الانسان إلى التعامل معها يأخذها مرة أخرى بأحوالها التى هى عليها ليصيرها إلى أن تحصل معلومة ، فإذا تحقق هذا العلم ، أصبح من الممكن أن يجعلها مجردة ، فإذا فرغ من تعلمها أصبحت الأحوال المتصلة بها شيئا هامشيا ، لأن كل ما يطلبه علمه هو نتائج الأحوال[1].

---

(١) أنظر : كتاب الحروف – الفارابى – تحقيق محسن مهدى . دار الشرق – بيروت ١٩٦٩ : ٦٧ .

وهكذا يمكن أن نميز بين عنصرين أساسيين هما : الشكل والمحتوى ، فالمحتوى يمثل البعد الذهنى الكائن فى النفس ، والشكل يمثل الصورة المادية التى تعبر بالحروف والكلمات ، ولا يمكن أن يتجسد الشكل والمحتوى إلا باللجوء إلى رصد عناصر الاستعمال اللغوى فى عملية التوصيل ، وباللجوء إلى مستويات الاستعمال وصوره البنائية فى الشعر أو فى النثر ، وما يؤدى إليه كل ذلك من افراز طاقات تعبيرية لها خواص جمالية أحيانا ومفرغة من هذا الجمال حينا آخر .

وترتبط دراسة النص ببعض الصعوبات التى تتعلق بمكوناته الأساسية من أسماء وأفعال وحروف ، والتى تتعلق من ناحية أخرى بالشكل البنائى الذى يتجسد فيه .

والصعوبات التى من النوع الأول تعود أساسا إلى الممارسة العملية وإلى الخبرة الخاصة بمكونات العمل اللغوى وكيفية التعامل مع المادة التى أسلمتها اللغة لأبنائها ، وما يمكن أن يكون لهم من اضافات ذاتية تثرى العملية الابداعية وإن أضفت بعض التعقيدات التى تكسبها تركيبا دلاليا قد يبدو للوهلة الأولى نوعا من المعاظلة ، لكن معاودة التأمل فيه يتكشف معها أن للنص أبعادا لم تكن لتوجد لولا هذا التعقيد وذلك التركيب .

ومن أوليات الأمور أن تكون المعاودة ذات تركيز خاص على العناصر التركيبية بما تحويه من تقابلات أو تفاعلات ، إذ ان مثل ذلك يعين على أن يفرز النص دلالته الخفية ويجليها للمتلقين ، ذلك أن الكلمات عناصر غير موضوعية فى ارتباطها بمبدعها ، بل هى تكتسب منه كثيرا من هذه الأشكال المتعارضة أو المتقابلة ، فالمبدع بامكاناته الخاصة قد يستطيع أن يخلق أشكالا فى الأداء لا تقدمها له اللغة فى مواضعتها ، وإنما هو يحقق فنية أشكاله اعتمادا على السياق والموقف ، فاللغة تقدم للمتعامل بها المادة الأساسية لتعارضات المفردات كالأبيض والأسود والطويل والقصير ، لكن المستعمل هو الذى يخلق تعارضاته بين الطويل والصغير ، وبين العظيم والضئيل ، وهو ما سنعود إليه تفصيلا عند حديثنا عن المطابقات اللغوية .

فالعملية اللغوية الأدبية تبدأ متدرجة من المفرد وصولا إلى المركب ، ثم الاتصال بالعمل الأدبى فى مجمله اعتمادا على الشكل وتضافره مع المضمون ، ويمكن أن تقود معالجة الشكل إلى شىء من الصعوبة وذلك بعد أن تم الابتعاد شيئا ما عن العوامل الهامشية للنص من تناول لتراجم الأدباء أو الظروف السياسية والاجتماعية المحيطة بالنص ، وهذه الصعوبة تنصب على ما تفرزه المادة اللغوية من تخييلات تنقل اللغة من مستواها

المألوف إلى الانحراف والانتهاك ، وليس التخيل وحده هو الدافع إلى هذا الانحراف بل إن طريقة الصياغة وترتيب عناصرها قد يكون أبعد أثرا فى هذا المجال ، من خلال الاعتراف بأن العلامة اللغوية هى التى تعطى الاقرار الأول بشرعية الصياغة ، وتفتح مغاليق التركيب لتقيس ما فيه من نمطية أو انحراف .

ولا شك أن أصحاب المواهب الخاصة كانت لهم جهود براقة فى خلق كلماتهم المرتبطة بهم والدالة عليهم ، بل كانت لهم جهودهم فى خلق وحداتهم الصوتية التى حاولت التوفيق بين الخواص البنائية للكلمة المفردة ، والخواص البنائية للايقاع الشعرى ، وكان التوفيق بين هذين المجالين نتيجة افرزتها الموهبة الشعرية وبدون هذا التوفيق لا يمكن أن يتحقق نتاج شعرى فى أى شكل من الأشكال ، وإذا أردنا أن نثبت ذلك تجريبيا فعلينا محاولة رصد الشكل الصرفى لمفردات أى بيت شعرى والشكل العروضى له اذ يتكشف لنا مدى التفاوت الشديد بين الشكلين ، وهنا تأتى الحركة الايجابية للمبدع لتحقيق التوازن البنائى المنشود والذى عنه تتحقق الموسيقى اللغوية للبيت .

فاللغة ليست اذن شيئا مقننا من حيث استعمالها الأدبى ، وإنما هى اختيارات حرة يتحرك من خلالها وبها الأديب بحيث يكون اختياره مؤديا إلى الكشف عن تجربة خاصة ذات اتجاهين متقابلين : أحدهما يذهب من الذهن إلى الأشياء الواقعية ، والآخر من الأشياء الواقعية إلى الذهن ، وفهم النص يتوقف على الادراك الجيد لهذه الحركة المزدوجة التى تتحول فى النهاية أيضا إلى ما نسميه بـ (الشكل والمحتوى) .

ويمكن على نحو من الأنحاء ربط هذه الاختيارات الحرة بطبيعة بناء الأسلوب ، وكيف أنها تتصل بالدراسة النحوية الجمالية من ناحية ، والدراسة البلاغية من ناحية أخرى ، ويتمثل ذلك فى رصد الأدوات التعبيرية التى تؤثر فى الدلالة تأثيرا بالغا مثل حروف المعانى وخروجها إلى دلالات اضافية تأتيها من الاستعمال الذى يرتبط بسياق محدد .

ولا شك أن مباحث النحو قد أمدت الدراسة النقدية بقيم موضوعية فى قياس ضغوط الدلالة ساعدت الناقد على تخطى ذاتيته ، واقامة أساس نقدى يحاول فهم بناء النص من خلال لغته ، بحيث تبدأ العملية النقدية من النص وتنتهى به ، فترصد الخواص الجمالية التى تتصل بالتعبير وتكشف عنها ، وتقيم علاقة وثيقة بين الدوال والمدلولات فى صور الكلام بمستوياته المختلفة .

وسوف نواجه هنا ببعض الاعتراضات التى تضيق من مجال ثنائية (الدال والمدلول) اذ لا يتصور أصحاب هذه الاعتراضات وجودا متميزا للأشياء خارج الدوال التى تعبر عنها ، « ولقد ردد علماء النفس كثيرا أنه ليس هناك تفكير بدون لغة ، وأن اللغة ليست ملبسا للتفكير، وإنما هى جسده ، وهذا يبدو حقيقيا وخاصة بالنسبة للأفكار المجردة التى لا توجد إلا من خلال التسمية ، لكن شدة الترابط لا تعنى التطابق ، وكون التفكير لا يستطيع الاستغناء عن التعبير ليس دلالة على أنه مرتبط بتعبيرات مختلفة ، وقابلية ذلك اللون من التفكير للترجمة سواء إلى لغة أخرى ، أو داخل اللغة ذاتها ، وهى الدليل على أن المحتوى يظل منفصلا عن التعبير »[1].

وقد توفر نقادنا القدامى على دراسة اللفظة بحسبانها الاطار الدلالى الضيق الذى يتكون منه التركيب ، واتجهت الدراسة إلى مستويات متعددة منها ما يتصل بالوظيفة ، ومنها ما يتصل بالدلالة ، ومنها ما يتصل بالناحية الصوتية ، ومنها ما يتصل بالطبيعة السياقية ، وكل ذلك يتجاوز مجرد كون اللفظة وحدة لغوية ، إلى كونها أداة فنية لها خواصها التى تتمايز فى أجناس الكلام من شعر ونثر ، وهذه الخواص محكومة بعملية الاختيار التى يوقعها المبدع على مخزونه اللغوى .

وعلينا أن نتنبه إلى أن هذا الاختيار محكوم بمستويين :

الأول : يأتى فيه الاختيار من المخزون فى مستواه الاخبارى الذى يقدم الصياغة النفعية فى عفوية تختلف فيها الدلالات من لفظة إلى أخرى . وبمعنى آخر فإن جدول الاختيار لمجموعة الألفاظ يأتى فى خطوط منفصلة بحيث لا تتداخل فيه الدلالات المختارة مع غيرها من الدلالات .

الثانى : يأتى الاختيار فى المستوى الابداعى الذى يخضع للمقاصد الواعية للمبدع .

وتتشابك هنا الدلالات ، ويفتقر « مؤلف الكلام إلى معرفة عدة أسماء لما يقع استعماله فى النظم والنثر ، ليجد – إذا ضاق به موضع فى كلامه بايراد بعض الألفاظ فيه – العدول عنه إلى غيره ومما هو فى معناه »[2].

---

(١) بناء لغة الشعر – جون كوين – ترجمة د . أحمد درويش – مكتبة الزهراء سنة ١٩٨٥ : ٤٦ .

(٢) المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر –ابن الاثير – تحقيق الدكتور أحمد الحوفى والدكتور بدوى طبانه – نهضة مصر : ٥٦/١ .

ويبدو مفهوم الأسلوب في تراثنا القديم وقد ارتبط بعدة مسارات ، فهو يدل على طرق العرب فى أداء المعنى ، أى الخواص التعبيرية التى تتناسب وكيفية أداء المعنى المقصود ، وكيف أن هذه الخواص هى التى تبرز الدلالة التى يهدف إليها الأديب ، كما يرتبط مفهوم الأسلوب بالنوع الأدبى ، على معنى أن الخواص التعبيرية تتمايز من جنس أدبى إلى جنس آخر ، فللشعر طرقه وللنثر أساليبه ، وقد يمتد مفهوم الأسلوب إلى الاتصال بشخصية المبدع ومقدرته الفنية ، وامكاناته الخاصة فى اختيار مفرداته ، ثم تركيبها على نحو مميز فى الشعر أو فى النثر . وقد يتساوى مفهوم الأسلوب مع مفهوم (النظم) كما ردده القدماء على ما بينهم من فروق فى هذا المفهوم .

وبالمثل أيضا قد نجد فى تيار الفهم الغربى للأسلوب ما يتشابه فى قليل أو كثير مع ما ورد فى تراثنا عن الأسلوب ، (فريفا تير) يقدم « تعريفا للأسلوب يتولى بعد ذلك شرحه والتعليق عليه بطريقة تشبه إلى حد كبير ما ألفناه فى التراث العربى من الحواشى والمتون ، فيقول : (يفهم من الأسلوب الأدبى كل شكل مكتوب فردى ذى قصد أدبى ، أى أسلوب مؤلف ما ، أو بالأخرى أسلوب عمل أدبى محدد يمكن أن نطلق عليه الشعر أو النثر ، وحتى أسلوب مشهد واحد ، ويعلق المؤلف نفسه على تعريفه هذا بقوله : « إن هذا التعريف محدد للغاية ، وكان من الأفضل أن نقول بدلا من : شكل مكتوب . كل شكل دائم . حتى يشمل الآداب الشفاهية التى لا تستمر نتيجة للحفاظ المادى عليها كشكل نصى متكامل فحسب ، بل بوجود خواص شكلية فيها تجعل من الميسور فك شفراتها مثل الافتتاحية الموسيقية بطريقة منظمة ومستمرة وقابلة لأن نتعرف عليها بالرغم من أى تنويعات أو أخطاء فى طريقة عزفها – أو تفسيرها من مختلف القراء »[1].

والمراد بالقصد الأدبى عدم الاشارة إلى ما أراده المؤلف ، ولا يهدف إلى التمييز بين الأدب الجيد والردىء ، ولكنه يعنى أن بعض خواص النص المحدد تدل على أنه ينبغى اعتباره عملا فنيا ، وليس مجرد تعاقب كلمات ، ومن العودة إلى تحديد مفهوم الأسلوب ندرك أنه عملية ابراز وتأكيد سواء بالتعبير أو العاطفة أو الجمال ، وكل ذلك ينضاف إلى البيئة اللغوية دون التأثير على معناها[2].

---

(١) علم الأسلوب مبادئه واجراءاته – د . صلاح فضل – الهيئة المصرية العامة للكتاب . الطبعة الثانية سنة ١٩٨٥ / ٨٤ .

(٢) السابق : ٨٤ ، ٨٥ .

ويبدو أن (لريفاتير) مفهوما ينصب على الأثر الذى يتركه النص فى متلقيه من خلال احتوائه على امكانات مميزة فى الأداء ، إذا تنبه لها القارىء أدرك حقيقة النص ، وإن غابت عنه تاهت معه الدلالة ، أو وصل إليه النص فى شكل مشوه ، اذ ان الأسلوب عنده « ابراز بعض عناصر سلسلة الكلام ، وحمل القارىء على الانتباه إليها ، بحيث إذا غفل عنها شوه النص ، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييز به خاصة ، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز »[1].

من كل ذلك ندرك أن الأسلوب سمات لغوية محدد هى قيمة أسلوبية تعتمد على طبيعة النص من ناحية والغرض الذى يحتويه من ناحية أخرى مع ارتباط ذلك كله بالحال والمقام اللذين يمثلان البعدين الزمانى والمكانى للصياغة .

فالأسلوب كتكوين عقلى يُخرج فى صورة مادية مكونة من ألفـاظ لها نسق خـاص تؤدى معنى متكاملا ، تتمثل فى الذهن ، ثم يرمز لها باللفظ اللائق بها ، وبما أن النشاط العقلى شىء خفى يصعب رصده ودراسته ، فقد أهمله كثير من نقادنا القدامى ووجهوا جهودهم إلى المظهر المادى لهذا النشاط ، ورأوه يمر بمرحلتين :

الأولى : مجرد التعبير بألفاظ تأتى وما يتفق فى صورة عفوية .

الثانية : تهذيب الألفاظ وتنقيحها حتى يبرز المعنى فى أحسن صورة ، فيأتى هذا المعنى مع أخيه لا مع الأجنبى عنه ، مثاله أن تذكر وصفا من الأوصاف وتقرنه بما يقرب منه ويلتئم به ، فإن ذكرته مع ما يبعد عنه كان ذلك قدحا فى الصناعة وان كان جائزا .

فمن ذلك قول الكميت :

أم هل ظعائن بالعلياء رافعـــــة ... وان تكامل فيها الدل والشنب

فإن الدل يذكر مع الغنج وما أشبهه ، والشنب يذكر مع اللعس وما أشبهه ، وهذا موضع يغلط فيه أرباب النظم والنثر كثيرا ، وهو مظنة الغلط لأنه يحتاج إلى ثاقب فكرة وحذق ، بحيث توضع المعانى مع أخواتها لا مع الأجنبى منها[2].

---

(١) الاسلوبية والأسلوب – عبد السلام المسدى – الدار العربية للكتاب سنة ١٩٧٧ : ٧٩ .
(٢) المثل السائر : ١٤٥/٣ .

فهناك يأتى المعنى الأول الذى لم يكن الكميت فيه على مستوى الجودة المطلوبة من حيث اختيار الألفاظ المناسبة ، لكنه أفهم بطريقة ما دون أن يتحقق بناء الشعر فى مستواه الفنى.

وليس التهذيب والتنقيح مقصورا على المعانى وحدها ، بل يمتد ذلك إلى المبانى أيضا ، فمن ذلك قول أبى تمام فى وصف الرماح :

مثقفات سلبن العرب سمرتها والروم زرقتها والعاشق القضفا

فهذا البيت من أبيات أبي تمام المفردة ، غير أن فيه نظرا ، وهو قوله العرب والروم ، ثم قال العاشق ، ولو صح أن يقول العشاق لكان أحسن ، اذ كانت الأوصاف تجرى على نهج واحد ، وكذلك قوله سمرتها وزرقتها ، ثم قال القضفا ، وكان ينبغى أن يقول قضفها أو دقتها .

وتبدو هذه المآخاة محسوبة على الناثر أكثر من الشاعر ، لمكان الأول من التصرف[1].

فمن المؤكد أن كثيرا من نقادنا القدامى أقاموا علاقة ما بين الدال من حيث كونه صوتا وبين المدلول باعتباره رمزا له واشارة إليه ، وحذق المبدع يتوقف إلى حد بعيد على توفيقه فى استغلال الخواص المتعددة للدوال فى مستوياتها المختلفة ، ومن هنا تناول النقاد هذه الدوال فى حالة افرادها وفى حالة تركيبها ، كما تناولوها فى مفردات أجزائها ، وخاصة ما يتعلق بالمحاسن الراجعة إلى مفردات الحروف .

والحق أن نمو البحث اللغوى القديم فيما يتصل بالمفرد قد ضم مساحة كبيرة كانت محجوزة للنقد الأدبى ، ومن هنا اتصلت مباحث اللفظة بطبيعة الأسلوب ، وساعدت الدروب المتشعبة للبحث البلاغى على تأكيد صلة هذا المستوى من الدراسة بفن التعبير الأدبى .

ولكن أضعف ما يواجهنا فى هذا المجال هو ذلك الاعتقاد السائد بأن هناك أشكالا محددة وقوالب مسبقة تصب فيها اللفظة لتصبح مطابقة للمواصفات اللغوية والبلاغية ، وتأخذ أهميتها وأحقيتها فى عملية بناء الأسلوب .

---

(١) السابق ١٥٦ - ١٥٨ .

فالأشكال البلاغية لعبت دورا مؤثرا من حيث بناء العبارة بناء فنيا جماليا ، دون أن يخل هذا الدور بما يصنعه النحو أيضا من بناء يساعد على تأكيد الفنية السابقة ، إن لم يجاوزها فى بعض الأحيان .

وقد تركت البلاغة القديمة تراثا هائلا من الأشكال والمراجع التى تتوفر فيها كمية هائلة من النصائح والتوصيات مقسمة ومصنفة ، وافتقادها يعرض الأسلوب للنقد اللاذع الذى ينتهى إلى سلب صفة الأسلوب منه .

لكن من المتيقن أن الأسلوب قد ارتبط أساسا بطرق متنوعة فى التعبير تحدها علاقات تركيبية لغوية ومعجمية منظمة . وبهذا يكون للأسلوب استقلال متميز عن الفرد ، بحيث لا يطلب فيه إلا ملاءمته للشيء الذى يعنيه ، وليس معنى هذا أن يتم التطابق الكامل بين مفردات أى أسلوب وبين مدلولاته التى نعايشها فى حياتنا اليومية ، ذلك أن اللفظة – وان أخذت مفهوما واضحا فى أذهان كثير من الناس – تظفر بجدل كبير من اللغويين الذين حاولوا تحديد مدلولها ، وبيان حدودها ، ودورها فى التركيب باعتبار الاطار الدلالى الضيق فى عملية الاتصال .

ويبدو أنه من الصعوبة بمكان وضع حدود مميزة من الناحية الصوتية للكلمة المفردة إلا عند الاستعانة بالدلالة .

وقد حاول القدماء من اللغويين العرب وضع معالم محددة لمفهوم الكلمة على أنها : اللفظ المفرد ، أو القول المفرد ، لكن عدم الدقة فى هذا التحديد قد دفعهم إلى ادخال عنصر الدلالة فيه بحيث يكون الكلام مؤلفا من حروف دالة على معنى[1].

ومهما يكن من شيء فإن اللغة تحوى مجموعات صوتية يمكن أن ندرك عند سماعها أنها كلمة لها مدلولها كالأسماء والأفعال ، وهو الذى يعنينا فى دراسة بناء الأسلوب .

وعلى هذا يمكن أن نتصور تجريديا امكانية استقلال المحتوى فيما يخص بعض مستويات الأداء اللغوى ، وخاصة في اللغة العلمية ، وربما لهذا نادى النقاد القدامى بتبعية اللفظ للمعنى واحتلت هذه المسألة مكانة بارزة لدى النقاد وعلماء البيان منذ بشر

---

(١) الصاحبى – ابن فارس – تحقيق السيد أحمد صقر . عيسى الحلبى سنة ١٩٧٧ : ٨٧ .

بن المعتمر والجاحظ إلى نهاية القرن الخامس الهجرى ، كما احتفظت بأهميتها خلال القرنين السادس والسابع أيضا .

وقد قدم العلوى دراسة خاصة بالمعانى ومصادرها وجعلها بالاضافة إلى حصولها من البلغاء على ثلاث مراتب :

المرتبة الأولى : أن يكون منتضيها على جهة الابتداء من نفسه أى من غير أن يكون مقتديا بمن قبله ، ويكون ذلك على ما يعرض من مشاهدة الحال ، وما يطرأ من الأمور الحادثة ، ومن ذلك ما أغرب فيه أبو نواس وأبدع حين رأى كأسا من الذهب فيها تصاوير وأمثال فقال حاكيا لها :

تدار علينا الراح فى عسجدية حبتها بأنواع التصاوير فارس
قرارتها كسرى وفى جنباتها مهـا تدريها بالقسى الفوارس
فللراح ما زرت عليه جيوبها وللماءِ ما دارت عليه القلانس

المرتبة الثانية : ما يوردونه من غير مشاهدة حال فيجرى عليها ، ولكن يقتضبونه اقتضابا ، ويخترعونه اختراعا ، فمن ذلك قول على بن جبلة يمدح رجلا بالكرم والجود :

تكفل ســاكنى الدنيا حميد فقد أضحت لـه الدنيا عيالا
كأن أبنـاه آدم كان أوصى إليه أن يعولهـــم فعـالا

المرتبة الثالثة : ما يكون واردا على جهة الاحتذاء على مثال سابق ومنوال متقدم ، وهذا كالبخل فإنه ورد عنهم فيه أشياء كثيرة كلها دال على مقصود واحد فى الهجاء به ، كقول أبى نواس يصف بخيلا :

شرابك فى السراب إذا عطشنا وخيرك عنـــد منقطع التراب
فمـــا روحتنـا لتذب عنـــا ولكن خفت مرزئة الذبـاب[1]

وليس بناء الأسلوب مجرد ربط الشكل بالمضمون ، ثم مجرد ضم مجموعات من الألفاظ كيفما جاء واتفق ، وإنما المسألة تتجاوز مسألة الضم إلى عملية التعليق ، ففى التعليق تلعب العلاقات النحوية دورا بالغا سواء فى المستوى الاخبارى . أو المستوى

(١) الطراز –العلوى – مطبعة المقتطف بمصر سنة ١٩١٤ : ١/١٨٧ – ١٩٦ .

الابداعى ، ومن خلال التعليق تأتى الافادة مضافا إليها مجموعة الملاحظات الشكلية التى أفرزتها البلاغة والتى تغلف الاسلوب باللمسات الجمالية .

وعملية التعليق هى التى تضع مجموعة المفردات فى مواقف محددة لها سياقها الخاص بحيث تصبح الصياغة انعكاسا للعادات والعرف والاصول الاجتماعية ، وكأن اللغة والحياة أصبحتا مظهرين لحقيقة واحدة ، وعلى هذا يمكن أن يكون الأسلوب انعكاسا للفضائل والرذائل ، ولخواص الامتياز والضعف فى أمة بعينها .

ويبدو أن هناك مفارقة فى نظرة المفكرين اللغويين ينبع من النظرة الفلسفية للوجود ، وقد انعكس ذلك على بناء الأسلوب .

فعندما ساد الاعتقاد بتحرك الانسان فى عالم مخلوق سلفا ، أصبح كل ما يواجهه له وجوده المنظم المتسق ، وبهذا يصبح الاسلوب خصوصا واللغة عموما شيئا خارجيا بالنسبة للانسان .

أما النظرة إلى اللغة باعتبارها من مبتكرات الانسان ، فإن ذلك يربطها بالتجربة المعيشة ، ويجعل منها كائنا حيا متحركا ، ويجعل الألفاظ فى عملية نمو وتبادل فى الدلالة ، على معنى أن الانسان يخلق لغته كلما حاول التعبير عن نفسه ، ولهذا نشعر أن مجموعة القوانين والتوصيات يضعف سلطانها بمرور الزمن ولا يبقى لها وجود إلا فى مجال الوظيفة التعليمية فحسب ، وعلى هذا يكون تشكل اللفظ بحسب اختيار المبدع ورغبته فى استخدام اللغة للتعبير عن المدلول الذهنى عنده .

والتعبير عن المدلول الذهنى يقتضى عناصر محسوسة قد تكون لغوية أو غير لغوية ، لكن العناصر اللغوية هى وحدها القادرة على خلق التفاوت بين الأجناس المختلفة ، على معنى أن الشعر أو النثر كامن فى اللغة المستخدمة فى كل منهما ، حيث لا يكون الشعر — مثلا — شعرا على وجه العموم ، وإنما هو شعر بما فى اللغة من خواص تعبيرية وايقاعية حققت له كيانه وجوهره ، حقيقة قد يكون هناك تجربة ، وهناك عاطفة ، لكن الذى يصنع الشعر هو اللغة بكل طاقاتها وامكاناتها التعبيرية ، وبهذا يكون الشاعر أو الناثر مبدع تراكيب قبل أن يكون مبدع فن أدبى معين ، وكل عبقريته إنما تتمثل فى قدرته الخاصة على تركيب مفرداته على نحو معين ينتهى بها الأمر إلى أن تصير رمزا كليا يشير إلى تركيب ذهنى كلى أيضا .

وعلى هذا يكون الفارق فى بناء الأسلوب بين الشعر والنثر هـو فـارق فى المنطقـة اللغوية التى يتحرك فيها المبدعون ، حقيقة قد تكون هناك عوامل صوتية وايقاعية ، كما يكون هناك عوامل تخييلية وخيالية ، لكن هذا وذاك لا يكفى وحده فى تحديد الفارق، الجوهرى ، وإنما يكون الفارق فى طبيعة العلاقات التى تكون بين الدال والمدلول من ناحية ، وبين الدوال بعضها ببعض من ناحية أخرى.

فى فلسفة البلاغة

(١)

إن النظر فى البحث البلاغى فى صورته التى وصلت إلينا يدل على أنه قد مر بمراحل تطورية هيأت له أن يأخذ طبيعة متكاملة ، باعتباره فرعا من فروع الدراسة الجمالية للنص الأدبى ، ولم يتحقق له ذلك إلا بعد أن توفر له أمران :

الأول : « أن المسائل التى تناولها قد تحددت صورها بحيث يمكن – من خلالها – رصد ما يمكن أو ما لا يمكن أن يقع تحت التناول البلاغى ، وبمعنى آخر تحدد ما هو من اختصاص البلاغة ، وما هو خارج عن هذا الاختصاص.

الآخر : « أن البلاغة القديمة كونت لها أساليبها التحليلية ، أو التقنينية الخاصة بها ، والتى تتلاءم مع الخواص الذاتية لمباحثها .

والملاحظ أن هذه الأساليب قد تمحورت حول ثنائية جدلية أحيانا ، وتحويلية أحيانا أخرى ، وتقابلية أحيانا ثالثة ، وامتدت هذه الثنائية منة التصورات الكلية إلى العناصر الجزئية ، وبمعنى آخر كانت لها السيطرة المميزة على الفكر البلاغى القديم .

والتصور الكلى للبحث البلاغى دار فى اطارين موسعين هما (المعانى والبيان) ، والترابط بينهما جعل تحديد البلاغة قائما على ازدواجية تعريفية فهى : « العلم بجواهر الكلم المفردة والمركبة ، ودلائل الألفاظ المركبة ، لا من جهة وضعها وإعرابها »[1] .

والتصور التحليلى لهذا التعريف يشكل الثنائيات التالية :

١ – الكلم المفردة – الكلم المركبة .

٢ – الكلم المفردة والمركبة – دلائل الألفاظ المركبة .

---

(١) السابق : ١٢/١ .

والمقصود (بجواهر الكلم المفردة) علم البيان .

والمقصود (بدلائل الألفاظ المركبة) : علم المعانى .

وإذا كان التعريف الأول لهذين العلمين قد انصب على ما يتصل بجوهرهما ، فإن هناك تعريفا يتصل بما يعرض لهما من الفصاحة والبلاغة ، أى من الناحية الخارجية الشكلية فهما معا : « العلم بما يعرض للكلم المفردة والمركبة من الفصاحة ويعرض للكلم المركبة من البلاغة على الخصوص »[1] .

وهنا تجد الثنائيات تعود مرى أخرى فى شكل قريب من الشكل الأول

١ — ما يعرض للكلم المفردة والمركبة من الفصاحة = علم البيان

٢ — ما يعرض للكلم المركبة من البلاغة = علم المعانى

وعلى هذا تخرج الألفاظ المفردة والمركبة لا من جهة هاتين الدلالتين فإنه ليس مقصودا من علم البيان .

وكل النشاط البلاغى كان يعتمد على الانتماء المطلق لهذه الثنائية، وهو انتماء يحمل طابعا مميزا لفلسفة البلاغة وما فيها من تقابل ثنائى ، ويبدو أن البلاغيين — بدون وعى — قد استمدوا من هذه الثنائية معظم الحقائق الفنية التى رصدوها فى التنظير أو فى التطبيق .

وهذه الثنائية مع اختلاف طرفيها وتباينهما لا يمتنع كونها دالة على حقيقة واحدة ، فالأشياء المتغايرة قد تكون دالة على معنى واحد كالألفاظ المترادفة ، ذلك أن التعريفات التصورية طريق إلى فهم الحقائق التصورية ، كما كانت البراهين التصديقية طريقا إلى معرفة المدلولات .

ولا شك أننا مدينون للبلاغيين فى الكشف عن كثير من الأنماط التعبيرية التى كان تدقيقهم فى وصفها وسيلة فعالة فى إفراز طاقات أسلوبية تعمل على تأكيد أدبية الصياغة ، أو على تأكيد شاعريتها .

---

(١) السابق : ١٣ .

وطبيعة الإدراك الثنائى جعلت من أى طرف ثالث - إن وجد - شيئا هامشيا ، لأن تعدد أشكال الكلام يعود إلى منطلقين محددين (المعانى والبيان) ، لكن النظر إلى الواقع التطبيقى للصياغة أضاف بعدا ثالثا يتمثل فى عملية التحسين الزائدة على أصل المعنى، وهو (البديع) ، والإدراك الثنائى فيه يأتى من وضعه فى تقابل مع (المعانى والبيان) ، فهو « علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة »[1]

فالتحسين عملية فنية تتقابل مع التطبيق على مقتضى الحال ووضوح الدلالة ، وهو تقابل يجعل من التحسين شيئا هامشيا كما قلنا.

(٢)

وتناول الإدراكات الجزئية لمباحث البلاغة من خلال علومها الثلاثة (المعانى والبيان والبديع) يطور هذه الثنائية التى لاحظناها .

فعلم البيان هو « معرفة إيراد المعنى الواحد فى طرق مختلفة بالزيادة فى وضوح الدلالة عليه وبالنقصان ، ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ فى مطابقة الكلام لتمام المراد منه »[2] .

والثنائية الأولى فى هذا التعريف (الزيادة والنقصان فى وضوح الدلالة) ترتبط بثنائية إدراكية هى (الدلالة العقلية والدلالة الوضعية) ، ولا مجال لمباحث البيان فى الدلالة الثانية وإنما مجالها الدلالة الأولى ، لأن تعلق الزيادة والنقصان بالدلالة الوضعية غير ممكن، فإننا إذا أردنا تشبيه الخد بالورد فى الحمرة مثلا ، وقلنا : خد يشبه الورد . امتنع أن يكون كلام مؤد لهذا المعنى بالدلالات الوضعية أكمل منه فى الوضوح أو أنقص ، لأننا لو أقمنا مقام كل كلمة منها ما يرادفها فالسامع ان كان عالما بكونها موضوعة لتلك المفهومات ، كان فهمه منها كفهمه من تلك من غير تفاوت فى الوضوح ، وإلا لم يفهم شيئا أصلا ، وإنما يمكن ذلك فى الدلالات العقلية مثل أن يكون لشىء تعلق بآخر ولثان

(١) الإيضاح لمختصر تلخيص المفتاح - الخطيب القزوينى - صبيح بمصر : ٢٤٣ .
(٢) مفتاح العلوم - السكاكى - دار الكتب العلمية - بيروت : ٧٠ .

ولثالث ، فإذا أريد التوصل بواحد منها إلى المتعلق به ، فمتى تفاوتت تلك الثلاثة فى وضوح التعلق وخفائه صح فى طريق افادته إلى الوضوح والخفاء[1] .

فمجال الدلالة مرتبط بالعقل لأنه هو الذى يتيح لها إمكانية الإنتقال بين مستويات مختلفة ، والتحرك بين هذه المستويات هو مجال الرصد البلاغى من خلال لزوم أحدها للآخر على وجه الوجوه .

وهذا اللزوم يدور حول مجموعة من الثنائيات المنطقية التى شققها البلاغيون، كالذى بين الإمام والخلف بحكم العقل ، أو بين طول القامة وطول النجاد بحكم الاعتقاد ، وقد تكون هذه الثنائيات من جانب واحد، كالذى بين العلم والحياة بحكم العقل ، أو بين الأسد والجراءة بحكم الاعتقاد .

فمرجع (علم البيان) اعتبار جهتين : جهة الانتقال من ملزوم إلى لازم ، وجهة الانتقال من لازم إلى ملزوم[2] .

وإمكانية وجود جهة ثالثة فى هذا المرجع أمر مرفوض « فلا يريك بظاهره الإنتقال من أحد لازمى الشىء إلى الآخر، مثل ما إذا إنتقل من بياض الثلج إلى البرودة ، فمرجعه ما ذكر : ينتقل من البياض إلى الثلج، ثم من الثلج إلى البرودة »[3] أى أن هناك إصرارا على هذا النمط الثنائى تنظيرا وتطبيقا .

وطبيعة التحرك البلاغى فى مباحث (البيان) تؤكد ازدواجية إدراك مفهوم الصورة التشبيهية ، حيث تقوم على التعدد ، بمعنى وجود طرفين يعقد بينهما مشابهة على نحو ما ، وإيغالا فى هذه الثنائية يرى البلاغيون قيام علاقة جدلية بين هذين الطرفين تعتمد على ازدواجية تصورية هى (المفارقة والموافقة) .

فإذا لم يتحقق ذلك بارتفاع الموافقة كلية زال التعدد، ولم تبرز دلالة التشبيه، ذلك أن تشبيه الشىء — كما يقول السكاكى —[4] لا يكون إلا وصفا له عن طريق مشاركته للمشبه به فى أمر، ومنطق الثنائية يقتضى ألا يوصف الشىء بنفسه .

---

(١) السابق : ١٤٠ .
(٢) السابق : ١٤١ .
(٣) السابق : ١٤١ .
(٤) السابق : ١٤٢ .

وبالمثل أيضا لو ارتفعت المفارقة من كل الوجوه امتنعت الصورة التشبيهية ، فمن المحتم وجود علاقتى (سلب وايجاب) فى آن واحد، تتحرك من أحد الطرفين للآخر ، حتى يصير الأمر إلى وصف يكون دالا على النقيضين (الاجتماع والافتراق) . وهذا الاجتماع والافتراق قد يكون فى الحقيقة مع الاختلاف في الصفة أو بالعكس ، فالأول كالإنسانين إذا اختلفا صفة طولا وقصرا ، والثانى كالطويلين إذا اختلفا حقيقة إنسانا وفرسا . أما ارتفاع الاختلاف من جميع الوجوه فإنه يبطل التعدد الذى يبطل بدوره التشبيه . وتتأكد الثنائية فى الدلالة الناتجة من التشبيه ، لأن ارتباطها بالمدرك العقلى يحركها داخل محورين :

الأول : امكانية الوجود ، فعندما يقول الشاعر :

فإن تفق الأنـام وأنت منهـم ... فإن المسك بعض دم الغزال

تجد أنه قصد إلى أن ممدوحه فاق غيره ، حتى صار جنسا برأسه ، وهذا فى الظاهر كالممتنع، فلما كان كذلك جاء بقوله : (فإن المسك بعض دم الغزال) محتجا به على صحة دعواه ، وامكانية وقوعها .

الآخر : بيان مقدار هذا الوجود، وهذا كمن يحاول نفى الفائدة عن فعل بعض الناس، وأنه لا طائل وراءه ، فيقول : فلان كالقابض على الماء، ويخط فى الهواء ، حيث سيق الكلام لمعرفة المقدار لا غير[1] .

كما تتأكد الثنائية – أيضا – فى مستويات إدراك الدلالة ، ذلك أن طبيعة الإدراك العقلى متأخر عن الدرك الحسى فى الزمان ، ولذا كان من المألوف فى دلالة التشبيه نقلها من مستوى المعقول إلى المحسوس، فذكر المعنى العقلى ثم تعقيبه بالتمثيل الحسى يؤدى بالضرورة إلى نقل (النفس من المعنى الغريب إلى القريب) وحتى عندما يكون المعنى معلوما يقينا فإن التمثيل بالمحسوس يفيده زيادة قوة ، ويؤكد هذا أن الرجل لو كان على طرف نهر وقت اخباره صاحبه أنه لا يحصل من سعيه على شىء فأدخل يده فى الماء وقال : انظر هل حصل فى كفى من الماء شىء ؟ فذلك ضرب من التأثير الزائد على القول والنطق، كما أننا لو أردنا أن نضرب مثلا فى تنافى الشيئين فأشرنا إلى ماء ونار ،

---

(١) الطراز : ٣٤٨/١ ، ٣٤٩ .

وقلنا هذا وذاك : هل يجتمعان ؟ وجدنا لهذا التمثيل من التأثير ما لا نجده إذا أخبرنا بالقول فقلنا : هل يجتمع الماء والنار ؟[1]

وتستمر هذه الثنائيات فى التشبيه مع النظر فى طرفيه ، واستنادهما إلى الحس أو إلى الخيال .

فما يستند إلى الحسى يرجع إلى الحواس التى هى طريق الادراك، فالإشتراك فى الصفة المبصرة كقول الشاعر :

وكأن أجرام السماء لوامعا درر نثرن على بساط أزرق

والإشتراك فى الكيفية المسموعة كتشبيه الأسلحة فى موقعها بالصواعق ، والإشتراك فى الكيفية المذوقة كتشبيه الفاكهة بالعسل ، ومثل قول الشاعر :

كأن المدام وصوب الغمام وريح الخزامى وذوب العسل
يعل به برد أنيابها إذا النجم وسط السماء اعتدل

والإشتراك فى الكيفية المشمومة كتشبيه الأخلاق الكريمة بالعطر .

والإشتراك فى الكيفية الملموسة كتشبيه الجسم بالحرير فى قول الشاعر :

لها بشر مثل الحرير ومنطق رخيم الحواشى لاهراء ولانزر

وأما ما يستند إلى الخيال فكالشقيق عند تشبيهه باعلام ياقوت على رماح من زبرجد فى قول الشاعر :

وكأن محمر الشقيـ ـق إذا تصوب أو تصعد
أعلام ياقوت نشر ن على رماح من زبرجد

ومحاولة التنويع فى النظر إلى الطرفين لا تخرج عن ثنائية الحس والخيال ، وإنما هى أحوال تشبيهية تستند إليهما بالدرجة الأولى كالأوصاف الوجدانية والأمور الوهمية[2]

---

(١) نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز – فخر الدين الرازى – الأداب والمؤيد بمصر سنة ١٣١٧هـ : ٧٤، ٧٥.
(٢) انظر الطراز : ١/٢٧٣-٢٦٧ .

وتستمر هذه الثنائية فى رصد مواقع التشبيه حيث يكون فى الهيئات التى تقع عليها الحركات كما يكون فى الهيئات التى تقع عليها السكنات .

والأول : يأتى من خلال ثنائية أيضا .

الأولى : أن تقترن الحركة بغيرها من الأوصاف كالشكل واللون كقول ابن المعتز :

والشمس كالمرآة فى كف الأشل

أراد أن يرينا مع الإستدارة والإشراق الحركة التى تراها للشمس وما يحصل فى نورها من أجل تلك الحركة ، ذلك أن لنورها تموجا واضطرابا ، ولا يتحصل هذا الشبه إلا أن تكون المرآة فى يد الأشل لأن حركته تدوم وتصل .

الثانى : أن تجرد الحركة حتى لا يراد غيرها ، وهنا لابد أيضا من اختلاط حركات كثيرة فى جهات مختلفة ، ومثال ذلك قول الأعشى يصف السفينة وتقاذف الأمواج بها :

بعض السفين بجانبيه كما   ينزوالرباح حلاله كرع[1]

أما الهيئات التى تقع عليها السكنات فمنها قول الأخطل فى صفة مصلوب :

كأنه عاشق قد مد صفحته   يوم الوداع إلى توديع مرتحل
أو قائم من نعاس فيه لوثته   مواصل لتمطيه من الكسل[2]

وطبيعة الثنائية تفرض نفسها أيضا على عملية تقسيم التشبيه ، إذ قسمه الدارسون إلى قسمين رئيسيين هما : المظهر الأداة والمضمر الأداة .

فالمضمر الأداة كقولنا : زيد أسد ، فهذا مبتدأ وخبره ، وتقدير أداة التشبيه فيه يكون ببديهة النظر على الفور فيقال : زيد كالأسد .

أما التشبيه المظهر الأداة فكقوله تعالى : ﴿وله الجوار المنشآت فى البحر كالأعلام﴾ .

ومع ثنائية الطرفين يأتى التشبيه على أربعة أقسام كل منها يحتوى على ثنائية طرفية ،

---

(١) الرباح : الفصيل أو القرد . والكرع : ماء السماء .
(٢) انظر : نهاية الإيجاز : ٧٨ ، ٧٩ .

أولها : تشبيه معنى بمعنى كقولنا : زيد كالأسد .

ثانيها : تشبيه صورة بصورة كقوله تعالى : ﴿وعندهم قاصرات الطرف ، كأنهن بيض مكنون﴾.

ثالثها : تشبيه معنى بصورة كقوله تعالى : ﴿والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة﴾.

رابعها : تشبيه صورة بمعنى، كقول أبي تمام :

وفتكت بالمال الجزيل وبالعدا فتك الصبابة بالمحب المغرم

وفي هذه الأقسام أيضا متابعة للثنائية بتقسيمات أخرى وتنويعات على طبيعة الطرفين فقد يكون التشبيه.

١ — مفردا بمفرد .

٢ — تشبيه مركب بمركب .

٣ — تشبيه مفرد بمركب .

٤ — تشبيه مركب بمفرد .

والمقصود بالمفرد والمركب ، أن المفرد يكون تشبيه شيء واحد بشيء واحد ، والمركب تشبيه شيئين اثنين بشيئين اثنين[١]

والمتتبع لعملية التطبيق على الأمثلة في كل الأقسام السابقة يلاحظ سيطرة الثنائية عليها من حيث التمثيل بالمظهر الأداة تارة والمضمر الأداة تارة أخرى . بل ان هذه الثنائية تتأكد أيضا بالايغال في التقسيم حيث قسم البلاغيون التشبيه باعتبار حكمه إلى حسن وقبيح ، وباعتبار صورته إلى الطرد والعكس .

يقول العلوي : « اعلم أن من التشبيه ما يروق منظره ويحمد أثره، وهذا هو الأكثر في التشبيهات ، فإنها جارية على الرشاقة في معظم مجاريها ، فلهذا تكون محمودة حسنة ، وربما لم يكن بين المشبه والمشبه به وجه ، أو حصل هناك جامع بينهما لكنه نيعد ، فلهذا كانت قبيحة مذمومة ، فهذان ضربان »[٢] ويحاول العلوي أن يجسد أقسامه بأمثلة تنطبق عليها فيمثل للقبيح بقول أبي نواس في وصف الخمر :

---

(١) انظر المثل السائر : ٢/١٣٢-١١٦ .

(٢) الطراز : ١/٢٩٦ .

كأن يواقيتا رواكد حولها   وزرق سنانير تدير عيونها

ويرى أن هذا التشبيه يحتوى على البعد والركة والغثاثة والسخف ويتعجب من أن الشاعر قد قرن مثل هذا التشبيه بالفائق الرائق والبديع النادر فى وصف الخمر أيضا بقوله :

كأنا حلول بين أكناف روضة   إذا ما سلبناها مع الليل طينها

أى أنهم إذا فضوا ختام الدنان الخمرية عن أفواهها فكأنهم فى روضة من الرياض لما يحدث فى نفوسهم من الارتياح والطرب[1].

والواقع أن خضوع العلوى لمنطق التقسيم الثنائى هو الذى دفعه إلى مثل هذه الأحكام النقدية التى ربما تجافت عن الصواب ،فالنظر فى البيت الأول الذى عده العلوى من القبيح يؤكد أنه غفل عن دقة الصورة التركيبية التى صنعها أبو نواس من حيث المقارنة الضدية المتلبسة بصورة الخمر وما فيها من فقاقيع قد تهدأ أحيانا ، وقد تتحرك أحيانا أخرى ، ومن هنا تمت المقارنة بين اليواقيت الراكدة والعيون المتحركة .

أما تشبيه الطرد والعكس فإن العلوى يقرنه بالمبالغة فى أداء المعانى باختراق اللغة المألوفة ، ولهذا « فإن أرباب البلاغة متفقون على أن المجاز أبلغ من الحقيقة فى تأدية المعنى ، وعلى أن الإستعارة أقوى من التصريح ، وأن الكناية أدخل فى إفادة المعانى من تلك الصرائح الموضوعة ، وذلك لأن دلالة هذه الأمور على ما تدل عليه إنما كان دلالة باللازم والتابع ، ولا شك أن الدلالة على الشىء بلازمة أكشف لحاله ، وأبين لظهوره ، وأقوى تمكنا فى النفس من غير ما ليس بهذه الصفة ، فأما التشبيه فإنما يكون وروده على جهة المبالغة فيما تعلق به ، وهذا هو المطرد فى جريه ، وقد يرد على خلاف ذلك فاذن له مرتبتان »[2].

---

(١) السابق : ٢٩٦/١ ، ٢٩٧ .

(٢) السابق : ٣٠٣/١، ٣٠٤.

(٣)

وإذا كانت الصورة التشبيهية قد اعتمدت على وجود طرفين، فإن الصورة الاستعارية ليست إلا امتدادا لها ، أى أنها تنبنى على وجود هذين الطرفين مع ارتباطهما بثنائية أخرى تعمل على نقل الصورة من التشبيه إلى الاستعارة ، وهى ثنائية افتراضية تتصل بحركة الذهن وادراكه لكيفية التجوز من المعنى الحقيقى إلى المعنى المجازى .

ومنطق الثنائية فى الوصول إلى الإستعارة يبدأ من المجاز ، فيرى ابن الأثير أن المجاز ينقسم إلى قسمين :

توسع فى الكلام وتشبيه .

والتشبيه ضربان : تشبيه تام ، وتشبيه محذوف .

فالتشبيه التام : أن يذكر المشبه والمشبه به .

والتشبيه المحذوف : أن يذكر المشبه دون المشبه به ويسمى (استعارة) .

ومحاولة تحديد مفهوم الإستعارة لا يخرج عن إطار الثنائية بحال ، سواء من توسع فى هذا التحديد أو ضيق فيه، فأبو هلال يرى أن « الإستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها فى أصل اللغة إلى غيره لغرض »[1] فكأن هناك مزاوجة بين المعنى الأصلى والمعنى الطارىء ، وهذا التحديد قريب مما قاله الرمانى حيث ان الإستعارة عنده (استعمال العبارة لغير ما وضعت له فى أصل اللغة » .

وقد حكى ابن الأثير عن بعض علماء البيان أن الإستعارة هى نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما ، لكنه لكى يقبل هذا التعريف أضاف إليه قوله : (مع طى ذكر المنقول إليه) .

ويكاد الخطيب الرازى يدور فى نفس الحلقة مع التعويل على غياب أحد طرفى الثنائية ولذلك فالاستعارة عنده (ذكر الشىء باسم غيره وإثبات ما لغيره له لأجل المبالغة فى التشبيه) .

---

(١) الصناعتين – أبو هلال العسكرى – تحقيق د . مفيد قميحة . دار الكتب العلمية – بيروت لبنان ١٩٨٤ : ٢٩٥ .

أما العلوى فيبرز طابع الثنائية فى تعريفه بالرغم مما حاوله من إيجاد نوع من التوحد بين طرفى الصورة الإستعارية ، فهى عنده (تصييرك الشىء الشىء وليس به ، وجعلك الشىء للشىء وليس له ، بحيث لا يلحظ فيه معنى التشبيه صورة ولا حكما)[1] .

أما السكاكى فإنه يلج إلى تعريف الإستعارة من خلال التشبيه واعتماد طرفيه أساسا فى تكوين الصورة ، فهى (أن تذكر أحد طرفى التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه فى جنس المشبه به ، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به)[2] .

وإتصال الإستعارة بالتشبيه ما هو إلا علاقة جدلية عند معظم البلاغيين ، وهذه العلاقة تتجسد فى عمليتين فنيتين :

إحداهما : إسقاط أحد طرفى التشبيه .

الأخرى : تضمين المذكور دلالة المحذوف ، وذلك بأن نثبت للمشبه ما يخص المشبه به كما نقول : (فى الحمام أسد) . والمقصود رجل شجاع وذلك بادعاء أنه من جنس الأسود ، فتثبت للشجاع ما يخص المشبه به وهو اسم جنسه مع سد طريق التشبيه بإفراده فى الذكر ، أو كما نقول : ان المنية انشبت أظفارها ، والمقصود بالمنية : السبع . بادعاء السبعية لها وإنكار أن تكون شيئا غير سبع ، فتثبت لها ما يخص المشبه به وهو الأظفار ، وسمى هذا النوع من المجاز باسم الإستعارة لمكان التناسب بينهما ، وذلك أنا متى ادعينا فى المشبه كونه داخلا فى حقيقة المشبه به فردا من أفرادها، برز فيما صادف من جانب المشبه به سواء كان اسم جنسه وحقيقته ، أو لازما من لوازمها فى معرض نفس المشبه به نظرا إلى ظاهر الحال من الدعوى. والمنية حال دعوى كونها داخلة فى حقيقة السبع إذا أثبت لها مخلبا ونابا ظهرت مع ذلك ظهور نفس السبع معه فى أنه كذلك ينبغى ، وكذلك الصورة المتوهمة على شكل المخلب أو الناب مع المنية المدعى أنها سبع تبرز هى تسميتها باسم المخلب بروز الصورة المتحققة المسماه باسم المخلب من غير فرق[3] .

ويصاحب هاتين حركة ذهنية مزدوجة تتمثل فى (النقل) ثم (الادعاء) ذلك أن المجال اللغوى قد يقتضى جعل شجاعة الرجل غير ناقصة عن شجاعة الأسد مثلا ،

---

(١) انظر فى مجموع هذه التعاريف الطراز : ١/١٩٨-٢٠٢ .
(٢) المفتاح : ١٥٦ .
(٣) السابق : ١٥٦ ، ١٥٧ .

فنقول : هو أسد . فإذا أردنا المبالغة نقلنا عن المشبه اسم جنسه فنقول : ليس هو بإنسان وإنما هو أسد ، فالادعاء مكمل للنقل ، لأنه محال أن يقال : هو ليس بإنسان ولكنه شبيه بالأسد ، أو يقال : هو شبيه بأسد فى صورة إنسان .

وهذا النقل أثار جدلا أساسه ثنائية خطيرة فى الفكر البلاغى ، هى ثنائية (اللفظ والمعنى) والتى سوف نعرض لها بعد ذلك . وهذا الجدل انصب حول المنقول ، هل هو اللفظ أم المعنى ؟ ولكل فريق أدلته وبراهينه التى استعان بها، وإن كانت الغلبة التنظيرية قد تحققت لعبد القاهر الجرجانى ومدرسته فى اضفاء (المزية والفضيلة) على المعنى دون اللفظ .

ويقدم فخر الدين الرازى تحليلا منطقيا يستدل به على بطلان أن يكون المستعار هو اللفظ — برغم أنه المشهور — ويتأتى ذلك من سبعة وجوه :

الأول : انه حيث لا يكون نقل الاسم تابعا لنقل المعنى تقديرا لم يكن ذلك استعارة ، مثل الاعلام المنقولة ، فإنك إذا سميت إنسانا (بزيد أو يشكر) فإنه لا يقال لهذه الأسامى مستعارة لأن نقلها ليس تبعا لنقل معانيها تقديرا .

الثانى : أن العقلاء يجزمون بأن الإستعارة أبلغ من الحقيقة[1] فإن لم يكن نقل الاسم تبعا لنقل المعنى لم يكن فيها مبالغة ، لأنه لا مبالغة فى اطلاق الاسم المجرد عاريا عن معناه .

الثالث : أنهم إذا جعلوا شجاعة الرجل غير ناقصة عن شجاعة الأسد قالوا : هو أسد . وإذا أرادوا المبالغة فى ذلك نقلوا عن المشبه اسم جنسه ، فقالوا : ليس هو بإنسان وإنما هو أسد ، وإن لم يريدوا أن يخرجوه من جنسه قالوا : هو أسد فى صورة إنسان ، وكل ذلك يدل على أن الإستعارة عبارة عن ادعاء معنى الاسم للشىء ، إذ لو كان عبارة عن محض نقل الاسم إليه لكان محالا أن يقال : هو ليس بإنسان ولكنه شبيه بأسد فى صورة إنسان .

الرابع : أن الاستعارات التخييلية التى تكون مثل قول لبيد :

---

(١) فى هذه القضية نظر — كما يقولون — إذ ان كلا من المجاز والحقيقة له سياقه الفنى الذى يرد فيه ، ويكون أنسب فى موضعه ، فلا أسبقية فنية لهذين الجانبين بالنسبة للسياقات التعبيرية التى يردان فيها .

إذا أصبحت بيد الشمال زمامها

ليس فيه نقل ، لأنه ليس المعنى أنه شبه شيئا باليد فيمكنك أن تقول لفظ اليد نقل إليه ، بل استعار له اليد ، على معنى أنه ادعى ثبوت اليد للشمال مبالغة فى إثبات المتصرفية له .

الخامس : إذا قلت : رأيت أسدا . قيل انه جعله أسدا ، وحكم بثبوت الأسدية له ، ولا يقال لمن سمى إنسانا بالأسد أنه صيره أسدا ، وأثبت له وصف الأسدية .

السادس : اطلاق اسم الأسد على الشجاع فى أى لغة كان لأجل الإستعارة طريق مستعمل سائغ ، واطراد ذلك فى اللغات كلها يدل على أن المستعار معنى الأسد لا اسمه .

السابع : قوله تعالى : ﴿ وجعلوا الملائكة الذين هم عباد الرحمن اناثا﴾ فظاهر الآية يدل على أنهم أثبتوا للملائكة صفات الإناث ، واعتقدوا وجودها فيهم، ولأجل هذا الاعتقاد سموهم بالبنات ، ولا يمكن أن يكون المعنى أنهم أطلقوا عليهم لفظ الإناث أو لفظ البنات من غير إثبات الأنوثة، لأن الله تعالى قال : ﴿ أشهدوا خلقهم﴾ فإن كانوا لم يزيدوا على إجراء هذا الاسم على الملائكة، ولم يعتقدوا إثبات صفة ، ولم يفعلوا أكثر من أن وضعوا اسما ، لما كانوا مستحقين إلا للذم اليسير، ولم يكن ذلك القول كفرا منهم ، وكل ذلك باطل[1] .

وميل البلاغيين للتقسيم والتفريع فى كل مباحثهم – ومنها الإستعارة لا يفلت من هذه الثنائية إلا نادرا .

فهى تنقسم إلى (مصرح بها ومكنى عنها) والمراد بالأول هو أن يكون الطرف المذكور من طرفى التشبيه هو المشبه به ، والمراد بالثانى : أن يكون الطرف المذكور هو المشبه .

والمصرح بها تنقسم إلى (تحقيقية وتخييلية) والمراد بالتحقيقية أن يكون المشبه المتروك شيئا محققا إما حسيا ، وإما عقليا ، والمراد بالتخييلية أن المشبه المتروك شيئا وهميا لا تحقق له إلا فى مجرد الوهم .

---

(١) نهاية الإيجاز : ٨٤–٨٢ .

ثم تنقسم إلى (قطعية واحتمالية) فالقطعية أن يكون المشبه المتروك متعين الحمل على ما له تحقق حسي أو عقلي ، أو على ما لا تحقق له البتة إلا في الوهم . أما الاحتمالية فيكون فيها المشبه المتروك صالح الحمل تارة على ما له تحقق ، وأخرى على ما لا تحقق له[1] .

كما تنقسم إلى (أصلية وتبعية) :

فالأصلية هي أن يكون المستعار اسم جنس كرجل أسد ، وقيام وقعود . ووجه كونها أصلية هو ما عرف أن الإستعارة مبناهاعلى تشبيه المستعار له بالمستعار منه ، وتقدم في التشبيه أنه ليس إلا وصفا للمشبه بكونه مشاركا للمشبه به في وجه والأصل في الموصوفية هي الحقائق .

أما التبعية فهي ما تقع في غير أسماء الأجناس كالأفعال والصفات المشتقة منها والحروف ، بناء على دعوى أن الإستعارة تعتمد التشبيه والتشبيه يعتمد كون المشبه موصوفا ، فهذه كلها عن احتمال الإستعارة في أنفسها بمعزل، وإنما المحتمل لها في الأفعال والصفات المشتقة منها مصادرها وفي الحروف متعلقاتها.

ويستمر تقسيم الإستعارة أيضا إلى (مجردة ومرشحة) .

ان الإستعارة إذا وردت مطلقة في نحو (عندي أسد) ولم تعقب بصفات أو تفريع لاتكون مجردة ولا مرشحة ، وإنما يلحقها التجريد أو الترشيح إذا عقبت بذلك ، وبما أننا نعرف قيام الإستعارة على وجود مستعار له ومستعار منه ، فمتى عقبت بصفات ملائمة للمستعار له ، أو تفريع كلام ملائم له سميت مجردة ،ومتى عقبت بصفات أو تفريع كلام ملائم للمستعار منه سميت مرشحة، ومثالها في التجريد أن نقول : ساورت أسدا شاكي السلاح طويل القناة ، ومثالها في الترشيح أن نقول : ساورت أسدا هصورا عظيم اللبدتين[2] .

وطبيعة العلاقة بين طرفي الإستعارة تتمثل في أربع ثنائيات :

---

(١) انظر مفتاح العلوم : ١٥٨ .

(٢) السابق : ١٦٣ .

١ – محسوس لمحسوس .

٢ – معقول لمعقول .

٣ – محسوس لمعقول .

٤ – معقول لمحسوس .

فالوجه الأول كقوله تعالى : ﴿ كأنهن الياقوت والمرجان ﴾ بتقدير طرح أداة التشبيه ، حيث شبه الحور العين بالمرجان والياقوت فى شدة الحمرة والرقة .

الوجه الثانى كقوله تعالى : ﴿ من بعثنا من مرقدنا ﴾ فاستعار الرقاد للموت وكلاهما أمر معقول ، وقوله تعالى : ﴿ ولما سكت عن موسى الغضب ﴾ . فالسكوت عبارة عن زوال الغضب وارتفاعه ، وهما أمران عقليان .

الوجه الثالث كقوله تعالى : ﴿ بل نقذف بالحق على الباطل فيدمغه ﴾ فاالقذف والدمغ أمران معقولان من صفات الأجسام ، والمستعار له الحق والباطل .

الوجه الرابع : كقوله تعالى : ﴿ انا لما طغى الماء ﴾ المستعار منه التكبر والعلو والمستعار له هو ظهور الماء[1] .

ومن اللافت أن هذه الثنائيات سواء فى الأقسام أو فى الأحكام تنضوى تحت ثنائية كلية هى (الحسن والقبح) ، ويرى العلوى أن حسن الإستعارة إنما يظهر إذا ازداد التشبيه خفاء ، وكانت متضمنة للبلاغة مع الايجاز وجودة النظم وحسن السياق ، أما القبح فهو ما خالف ذلك .

فمن الإستعارة الحسنة قول الشاعر :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

فالغرض هنا أن الإبل سارت سيرا شديدا فى سرعة مع الاختصاص باللين والسهولة، حتى كأنها سيول وقعت فى الأباطح فجرت .

---

(١) الطراز : ٢٤٦/١-٢٤٣ .

أما القبيحة فهى كل ما كان لا مناسبة بينها وبين المستعار له ، فيقبح لأجل ذلك ، كقول أبى نواس :

بح صوت المـال مما منك يشكو ويصيح

ومراده أن المال يتظلم من إهانته له بالتمزيق بالاعطاء ، فالمعنى جيد والعبارة قبيحة لا تلوح فيها مخايل البلاغة[1] .

والإستعارة باعتبارها مندرجة فى المجاز ترد على نوعين أيضا :

النوع الأول : المركبة ، وهذا كقولنا : أحيانى اكتحالى بطلعتك . وقوله :

أشاب الصغير وأفنى الكبير كـــر الغـداة ومر العشى

فإسناد الإشابة والإفناء إلى الكر والمر إنما كان على جهة التجوز بالاستعارة ، والحقيقية فيه هو الإضافة إلى الله تعالى ، لأنه فى الحقيقة هو الفاعل لذلك ، فاسناده إلى قدرة الله تعالى هو حكم ذاتى لا من جهة وضع واضع ، فإذا أسندناه إلى غيره ، فقد نقلناه عما كان مستحقا له لذاته فى الأصل ، وعلى هذا يكون التصرف عقليا ، وهذا هو المراد بكون المجاز المركب عقليا .

النوع الثانى : المفردة ، وهذا كقولنا : لقيت أسدا ، وجاءنى أسد ، فما هذا حاله من الاستعارات قد وقع فيه خلاف وتردد عبد القاهر الجرجانى فيه، فقد رأى فى (أسرار البلاغة) أن ما هذا حاله من المجاز يكون لغويا ، وحجته على ذلك : هو أنا إذا أجرينا اسم الأسد على الرجل الشجاع فإنما نجريه بطريق التأويل ، ولأجل هذا كان (الأسد) مستعملا فى غير موضعه .

أما فى (دلائل الإعجاز) فقد نصر الرأى بأنه مجاز عقلى ، ذلك أننا لا نطلق لفظ الأسد على الرجل إلا بعد أن نعتقد أنه بصفة الأسد وشكله وهيئته ونتصوره بجميع صفاته ،فلما كان الأمر كذلك ، لم يكن هناك نقل للفظة الأسد عما كانت موضوعة له فى الأصل ، لأن النقل لا يكون إذا لم نقصد معناها الأصلى »[2] ، فثنائية العقلى واللغوى حكمت الإستعارة بقسميها المفردة والمركبة ، وشغلت البلاغيين فى الإنتصار لهذا أو

(١) السابق : ٢٤٢-٢٣٩ .

(٢) السابق : ١/٢٥٢-٢٤٩ .

ذاك ، فنجد الخطيب الرازى يختار ما قرره عبد القاهر فى الدلائل ، كما نجد العلوى يختار ما نصره فى أسرار البلاغة ، والمسألة كلها ليس وراءها كبير فائدة طالما فهم المراد دون دوران داخل مثل هذه الثنائيات.

(٤)

وتشارك الكناية الاستعارة فى ثنائية الافراز الدلالى عن طريق المعقول ، فكلاهما عملية (اثبات وتقرير) فليس معنى الكناية أننا زدنا فى ذات الدلالة ، بل ان الزيادة تكون فى اثبات المعنى ، وليست المزية فى قولهم : جم الرماد . أنه دل على قرى أكثر ، بل ان المزية كانت فى اثبات كثرة القرى .

وكذلك ليست المزية فى قولنا : رأيت أسدا ، على قولنا : رأيت رجلا لا يتميز عن الأسد فى شجاعته وجرأته . أننا أفدنا بالأول زيادة فى مساواته بالأسد ، بل اننا أفدنا تأكيدا وتشديدا فى اثبات هذه المساواة وتقريرها .

وعملية الاثبات فى الكناية تأتى من ازدواجية التصور المنطقى لبنائها ، ذلك أنها تقوم على (اثبات الصفة باثبات دليلها) وايجابها بما هو شاهد فى وجودها ، وذلك آكد فى الدعوى من أن تجىء إليها فتثبتها ساذجا غفلا[1].

وتعتمد الكناية على التقابل بين الخفاء والظهور ، فالظهور يتأتى فى الحقيقة والخفاء يتأتى فى الكناية ، ولذا عرفها السكاكى بأنها ترك التصريح بذكر الشىء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك »[2].

وعملية الاخفاء والاظهار بدأها عبد القاهر الجرجانى عندما جعل الكناية أن يريد المتكلم اثبات معنى من المعانى فلا يذكره باللفظ الموضوع له فى اللغة ويأتى بتالية وجودا فيومىء به إليه ، ويجعله دليلا عليه . ثم تبع عبد القاهر فى ذلك جمهور البلاغيين اذ جعلها بدر الدين بن مالك : ترك التصريح بالشىء إلى مساويه فى اللزوم ، لينتقل منه إلى الملزوم ، كما جعلها ابن الأثير : كل لفظ دل على معنى يجوز حمله على جانبى الحقيقة

---

(١) دلائل الاعجاز – عبد القاهر الجرجانى ، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجى القاهرة – ١٩٦٩ : ٢٦٣ ، ٢٦٤ .

(٢) المفتاح : ١٧٠ .

والمجاز بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز ، ويختار العلوى أن يعرفها بأنها : اللفظ الدال على معنيين مختلفين حقيقة ومجاز من غير واسطة لا على جهة التصريح[1].

وقد اعتبر النظر البلاغى القديم الكناية قيمة تعبيرية مزدوجة الدلالة ، « ذلك أن اللفظة إذا أطلقت وكان الغرض الأصلى غير معناها ، فلا يخلو اما أن يكون معناها مقصودا أيضا ليكون دالا على ذلك الغرض الأصلى ، واما أن لا يكون كذلك ،فالأول هو الكناية ، والثانى هو المجاز »[2]. فعندما نقول : كثير الرماد. تكون حقيقة كثرة الرماد دليلا على الكرم ، فالألفاظ استعملت فى معانيها الأصلية ، ثم جاء الغرض من افادة كثرة الرماد ، وهو الكرم معنى ثانيا .

وحركة المعنى فى الصورة الكنائية لها طبيعة ثنائية أيضا ، فهى اما أن ترتبط بـ (صفة) يقصدها المتكلم ، ويتخذ الصياغة الكنائية وسيلة إليها ، مع ملاحظة وقوع هذه (الصفة) تحت ثنائية أخرى ، حيث يكون الوصول إليها قريبا دون وسائط كقولهم : طويل النجاد ، كناية عن طول القامة ، وقد يكون بعيدا يحتاج إلى عدة وسائط ذهنية ، كقول الشاعر :

وما يك مــن عيــب فــانى جبان الكلب مهزول الفصيل

فإن الذهن ينتقل فى حركة تراجعية من جبن الكلب عن الهرير فى وجه من يدنو من الدار – مع أن الهرير فى وجه الغريب أمر طبيعى – إلى استمرار تأديبه ، ثم من ذلك إلى استمرار موجب نباحه ، وهو اتصال مشاهدته وجوها اثر وجوه ، ومن ذلك إلى كونه مقصد الدانى والقاصى ، ومن ذلك إلى أنه مشهور بحسن قرى الأضايف[3].

واما أن ترتبط بـ (موصوف) يقصده المتكلم لكن لا يصرح به ، كقول الشاعر كناية عن القلب :

الضاربين بكل أبيض مخذم والطاعنين مجامع الأضغان

---

(١) أنظر فى هذه التعاريف : الطراز : ١/ ٣٦٦ – ٣٧٣ .
(٢) نهاية الايجاز : ١٠٢ .
(٣) الايضاح : ٢٣٣ .

وهذا النوع يندرج تحت نفس الثنائية التى اندرج تحتها سابقه ، فالكناية فيه تقرب تارة وتبعد أخرى ، فالقريبة هى أن يتفق فى صفة من الصفات اختصاص بموصوف معين عارض ، فتذكرها متوصلا بها إلى ذلك الموصوف مثل أن نقول : جاء المضياف . وتريد زيدا .

والبعيدة هى أن تتكلف اختصاصها بأن تضم إلى لازم آخر وآخر ، فتلفق مجموعا وصفيا مانعا عن دخول كل ما عداه مقصودك فيه مثل أن تقول فى الكناية عن الانسان : حى ، مستوى القامة ، عريض الأظفار[1].

وقد رصد البلاغيون محورا ثالثا لحركة المعنى ، ولكنه فى الحقيقة ليس سوى عملية ربط ، أو نسبة بين الطرفين السابقين (الصفة الموصوف) كقول زياد الأعجم :

ان السماحة والمروءة والندى   فى قبة ضربت على ابن الحشرج

فقد قصد الشاعر إلى اثبات (الصفات) لـ (موصوف) هو ابن الحشرج، فجمعها فى قبة وجعلها مضروبة عليه ، فأفاد نسبتها إليه بطريق غير مباشر .

ويكاد التعريض يتصل بالكناية اتصالا وثيقا من حيث وجود جانبين هما : المنطوق والمفهوم ، ومن ثم عرفه ابن الأثير بأنه : « اللفظ الدال على الشىء عن طريق المفهوم بالوضع الحقيقى والمجازى ، فإذا قلت لمن تتوقع صلته ومعروفه بغير طلب : والله انى لمحتاج وليس فى يدى شىء ، وأنا عريان والبرد قد آذانى فإن هذا وأشباهه تعريض بالطلب ، وليس هذا اللفظ موضوعا فى مقابلة الطلب لا حقيقة ولا مجازا ، وانما دل عليه من طريق المفهوم »[2].

ويتصل بالكناية أيضا مجموعة من الثنائيات الدلالية التى اعتبرها ابن الأثير أنواعا من الكناية ، وهى :

التمثيل : وهو أن يراد الاشارة إلى معنى ، فيوضع لفظ لمعنى آخر ، ويكون ذلك مثالا للمعنى الذى أردت الاشارة إليه ، كقولهم : فلان نقى الثوب ، أى منزه عن العيوب .

---

(١) مفتاح العلوم : ١٧٠ .

(٢) المثل السائر : ٥٦/٣ .

الارداف : وهو أن يراد الأشارة إلى معنى ، فيوضع لفظ لمعنى آخر ، ويكون ذلك اردافا للمعنى الذى أردت الاشارة إليه ولازما له ، كقولهم : فلان طويل النجاد ، أى طويل القامة ، فطول النجاد رادف لطول القامة ولازم له ، بخلاف نقاء الثوب فى الكناية عن النزاهة من العيوب ، لأن نقاء الثوب لا يلزم منه النزاهة من العيوب ، كما يلزم من طول النجاد طول القامة .

المجاورة : «وهى أن نريد ذكر الشيء فنتركه إلى ما جاوره ، كقول عنترة :

بزجاجـة صفـراء ذات أسرة   قرنت بأزهر فى الشمال مقدم

يريد بالزجاجة الخمر ، فذكر الزجاجة وكنى بها عن الخمر لأنها مجاورة لها[1].

(٥)

ويأتى المجاز كجامع بين طرفين هما الاستعارة والكناية ، ذلك أن التشبيه دار حوله خلاف فى دخوله إلى المجاز أو خروجه عنه ، وبذلك انصرف التنظير البلاغى إلى ثنائية الاستعارة والكناية وحدهما ، والعلاقة بينهما تقوم على احتمال الميل بأحدهما إلى جانب الحقيقة أو جانب المجاز ، فإننا إذا قلنا : جاءنى الأسد ، أو رأيت أسدا . فهذا وما شاكله تجوز بالاستعارة ، فإذا كان هذا القول مرادا به حقيقته ، وهو السبع ، فلا حاجة إلى قرينة ، وان كان مرادا به : الشجاع ، فلابد من وجود قرينة ، فهما بالحقيقة وضعان أحدهما مجاز ، والآخر حقيقة ، فمتى أفاد الحقيقة فإنه لا يفيد المجاز ، ومتى أفاد المجاز فإنه لا يفيد الحقيقة ، وذلك بخلاف الكناية ، فإنها إذا أطلقت فالحقيقة والمجاز مفهومان معا عند اطلاقها .

فالكناية يتجاذبها أصلان ، ثم ذلك الأصلان يستحيل فيهما أن يكونا حقيقتين ، لأن ذلك يقود إلى (اللفظ المشترك) ، وباطل أيضا أن يكونا مجازين ، لأن المجاز فرع على الحقيقة ، وإذا كان فرعا على حقيقة نقل عنها ، فإنها لا تنزل إلا على تلك الصورة المنقولة بعينها من غير زيادة ، فكما أن المجاز نفسه لا يكون له حقيقتان ، فكذا حال المجازين لا يصدران عن حقيقة واحدة ، فإذا بطل هذان القسمان لم يبق إلا أنها يتجاذبها حقيقة ومجاز[2].

---

(١) السابق : ٥٨ .

(٢) أنظر الطراز : ١/ ٣٧٦ - ٣٧٨ .

والمجاز كمقابل للحقيقة يمثل ثنائية افتراضية تقوم على تصور وجود وضعين للغة يسبق أحدهما الآخر .

وعبد القاهر الجرجانى فى تناوله للحقيقة والمجاز لا تغيب عنه هذه الثنائية ذلك « أن كل واحد من وصفى المجاز والحقيقة إذا كان الموصوف به المفرد غير حده إذا كان موصوفا به الجملة : وأنا نحدهما فى المفرد : كل كلمة أريد بها ما وقعت له فى وضع واضع – وان شئت قلت – فى مواضعة – وقوعا لا يستند فيه إلى غيره فهى حقيقة .

وهذه عبارة تنظيم **الوضع الأول** »وما تأخر عنه ، كلغة تحدث فى قبيلة من العرب ، أو فى جميع العرب ، أو جميع الناس مثلا ، أو تحدث اليوم . ويدخل فيها الأعلام المنقولة كزيد وعمرو ، أو مرتجلة كغطفان ، وكل كلمة استؤنف بها على الجملة مواضعة ، أو إدعى الاستئناف فيها »[1].

بل ان هذه الثنائية أصبحت محورا أساسيا لتحديد مفهوم المجاز عند الجرجانى أيضا اذ هو « كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له فى وضع واضعها لملاحظة بين الثانى والأول فهى مجاز .

وان شئت قلت : كل كلمة جزت بها ما وقعت له فى وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعا لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذى وضعت له فى وضع واضعها »[2].

ومعنى الملاحظة هو أنها تستند فى الجملة إلى غير الذى تريده بها الآن ، إلا أن هذا الاستناد يقوى ويضعف . بيانه ما مضى من أنك إذا قلت : رأيت أسدا ، تريد رجلا شبيها بالأسد لم يشتبه عليك الأمر فى حاجة الثانى إلى الأول .

ويبدو أن الثنائية الدلالية كانت وراء بعض المقولات عن كون اللغة أكثرها مجاز لا حقيقة ، اذ ان المتعارف عليه أن الدلالة المصدرية تعم وتشمل فاستعمالها فى المفردات الدلالية لا يتأتى إلا باستعمالها على طريق المجاز ، ومن هنا مال ابن جنى إلى القول بأن أكثر اللغة مجاز لا حقيقة ، وذلك فى عامة الأفعال نحو : قام زيد ، وقعد عمرو ،

---

(١) أسرار البلاغة – عبد القاهر الجرجانى – دار المعرفة ببيروت ١٩٧٨ : ٣٠٣

(٢) السابق : ٣٠٤ .

وانطلق بشر ، وجاء الصيف ، فالفعل يفاد منه معنى الجنسية ، فقولنا : قام زيد ، معناه : كان منه القيام ، أى هذا الجنس من الفعل ، معلوم أنه لم يكن منه جميع القيام ، وكيف يكون ذلك وهو جنس ، والجنس يطبق جميع الماضى وجميع الحاضر ، وجميع الآتى والكائنات من كل من وجد منه القيام ، ومعلوم أنه لا يجتمع لانسان واحد ، فى وقت واحد ، ولا فى مائة ألف سنة مضاعفة القيام كله الداخل تحت الوهم ، فإذا كان كذلك كان (قام زيد) مجازا لا حقيقة ، وتتمثل الثنائية هنا فى العلاقة القائمة بين الحقيقة والمجاز ، فإنما هو على (وضع الكل موضع البعض للاتساع والمبالغة ، وتشبيه القليل بالكثير) ويدل على انتظام ذلك لجميع جنسه أنك تعمله فى جميع أجزاء ذلك الفعل ، فتقول : قمت قومة ، وقومتين ، ومائة قومة ، وقياما حسنا ، وقياما قبيحا[1].

وتظل هذه الثنائية وراء مقولة ان أكثر اللغة مجاز فيما يرويه ابن جنى عن أبى على من خلال العلاقة بين المفرد والجمع ، وذلك أن قولنا : قام زيد . بمنزلة قولنا : خرجت فإذا الأسد ، ومعناه أن قولهم : خرجت فإذا الأسد ، تعريفه هنا تعريف الجنس ، كقولنا : الأسد أشد من الذئب ، ونحن لا نريد أننا (خرجنا وجميع الأسد) التى يتناولها الوهم على الباب ، هذا محال ، واعتقاده اختلال ، وإنما المراد : خرجت فإذا واحد من هذا الجنس بالباب ، (فوضع لفظ الجماعة على الواحد مجاز) لما فيه من الاتساع والتوكيد والتشبيه[2].

وهذه الثنائية — أيضا — يمكن ملاحظتها فى الجهد الذى بذله الدارسون القدامى لايجاد علاقات يتكىء عليها المتكلم عندما ينتقل من المعنى الحقيقى إلى المعنى المجازى ، وقد بالغوا فى ذلك حتى كادوا يحطمون مفهوم الوضعية خلال بحثهم عن العلاقات المجازية ، وقد أوصل بعضهم هذه العلاقة إلى خمسة عشر قسما :

أولها : تسمية الشىء باسم الغاية التى يصير إليها ، وذلك نحو تسميتهم : العنب بالخمر ، لما كان يصير إليها .

ثانيها : تسمية الشىء بما يشابهه ، وذلك نحو تسميتهم : المذلة الشديدة بالموت .

ثالثا : تسميتهم اليد باسم القدرة كقوله تعالى : ﴿ يد الله فوق أيديهم ﴾ .

---

(1) الخصائص — ابن جنى — تحقيق محمد على النجار — عالم الكتب بيروت ١٩٨٣ : ٤٤٧/٢ ، ٤٤٨ .
(2) السابق : ٤٤٩ .

رابعها : تسمية الشيء باسم قابله ، حيث قالوا : سال الوادى ، والحقيقة سال ماء الوادى .

خامسها : تسمية الشيء باسم ما يكون ملابسا له ، كما سموا : المطر بالسماء ، فقالوا : جادتنا السماء ، لما كان المطر نازلا منها .

سادسها : اطلاقهم الاسم أخذا له من غيره ، لاشتراكهما فى معنى من معانيه ، كما أطلقوا لفظ الأسد على الشجاع باعتبار الشجاعة ، وهذا هو الذى يعتبر من باب الاستعارة .

سابعها : تسمية الشيء باسم ضده ، كقوله تعالى : ﴿ وجزاء سيئة سيئة مثلها ﴾ .

ثامنها : تسمية الكل باسم الجزء ، كاطلاق لفظ العموم مع أن المراد منه الخصوص ، كقوله تعالى : ﴿وهو على كل شيء قدير﴾ فقد خرج من هذا كثير من الموجودات التى لا يقدر عليها .

تاسعها : تسمية الجزء باسم الكل ، كما يقال للزنجى انه أسود ، فقد اندرج بياض أسنانه وبياض عينه فى هذا الاطلاق .

عاشرها : اطلاق اللفظ المشتق بعد زوال المشتق منه . كاطلاق قولنا قاتل وضارب بعد الفراغ من القتل والضرب .

حادى عشرها : المجاورة ، وهذا كتسمية الشراب بالكأس لأجل مجاورته له .

ثانى عشرها : اطلاق لفظ الدابة على الحمار ، فإنه كان بالوضع اللغوى لكل ما يدب كالدودة والنملة ، ثم تعورف على قصره على ذوات الأربع من الدواب ، فإذا قصر من ذوات الأربع على الحمار ، كان هذا مجازا بالاضافة إلى العرف لا محالة .

ثالث عشرها: المجاز بالزيادة . كقوله تعالى : ﴿ ليس كمثله شيء ﴾ فالكاف هنا مزيدة ، لأنها لو اسقطت لاستقام الكلام .

رابع عشرها : المجاز بالنقصان ، وهذا كقوله تعالى : ﴿ واسأل القرية ﴾ فإن المراد : أهل القرية .

خامس عشرها : تسمية المتعلق باسم المتعلق . كتسمية المعلوم علما ، والمقدور قدرة ، كما قال تعالى : ﴿ ولا يحيطون بشيء من علمه ﴾ أي : معلومه[1].

والملاحظ في هذه العلاقات أنها تعتمد على الثنائية تنظيرا وتطبيقا ، فبعضها يبدأ من الحقيقة وصولا إلى المجاز ، وبعضها يبدأ من المجاز وصولا إلى الحقيقة ، ويكاد ينتهي الأمر أحيانا إلى تداخل الحقيقة والمجاز كما في علاقة تسمية الشيء بضده ، وتسمية الشيء بكله .

ويبدو الحرص على مبدأ الثنائية قد أدى إلى ادخال بعض العلاقات التي لا صلة لها بالمجاز كالزيادة في الكلام لغير فائدة باعتبار أن هناك أصلا أوليا تلاه حذف غير في التعبير بادخال حرف الزيادة كقوله تعالى : ﴿ فبما رحمة من الله لنت لهم ﴾ فـ (ما) هنا زائدة لا معنى لها - على حد قول البلاغيين - ذلك أن المجاز هو دلالة اللفظ على غير ما وضع له ، وهذا غير موجود في الآية الكريمة ، وإنما هي دالة على الوضع اللغوي المنطوق به في الأصل ، ولا يمكن هنا التسليم بهذه الزيادة غير المفيدة ، لأن النحاة عندما يقولون أن (ما) زائدة إنما يعنون أنها لا تمنع ما قبلها عن العمل .

وقد اعترض بعض البلاغيين على هذه التقسيمات ، ولكنها اعتراضات قد تضيق من مجال العلاقة أو تعممها ، ولكنها لا تنفيها ، ذلك أن البلاغيين أسلموا اهتمامهم في المجاز لهذه العلاقة ، واستحدثوها لأنفسهم في الاستعمال ، ثم شطروها نصفين يعود الأول إلى المشابهة وهي الاستعارة ، ويعود الآخر إلى النقل العقلي الذي رأينا تعدد أشكاله في العلاقات المجازية ، وهو المجاز المرسل ، وهي تسمية قصد بها التعبير عن اطلاقه عن التقييد بعلاقة واحدة مخصوصة .

وتمتد ثنائية الادراك العقلي للكلام من المجاز إلى الحقيقة ، وبرغم التقسيم الثلاثي للحقيقة إلى ما يكون حاصلا من جهة اللغة ، وإلى ما يكون حصوله من جهة العرف ، وإلى ما تكون متلقاة من جهة الشرع ، برغم ذلك يقوم كل قسم من الأقسام على ازدواجية ادراكية لمفهوم الحقيقة .

فالحقيقة اللغوية لا يقضي بكونها حقيقة فيما دلت عليه إلا إذا كانت مستعملة في موضوعها الأصلي ، أي أنه لابد من سبق وضعها أولا ، ومن ثم كان الاستعمال في

---

(١) الطراز : ٦٩/١ - ٧٣ .

الحالة الثانية هو الحقيقة ، لأنها ان استعملت فى خلافه كانت مجازا ، ومن هنا قال البعض ان الوضع الأول ليس مجازا ولا حقيقة ، وبيان ذلك أن استعمال اللفظ فى موضوعه الأصلى هو الحقيقة ، ولا تكون حقيقة إلا إذا كانت مسبوقة بالوضع الأول ، والمجاز المستعمل فى غير موضوعه الأصلى ، فيكون أيضا مسبوقا بالوضع الأول ، وبهذا تتأكد الثنائية فى أن شرط كون اللفظ حقيقة أو مجازا حصول الوضع الأول .

والحقيقة العرفية أيضا من ضرورتها أن تكون مسبوقة بالوضع اللغوى ، لأن قصر الاسم على بعض مسمياته لابد فيه من سبق وضع عام ، أى انه فى الحقيقة العرفية لابد أن تستند إلى الوضع اللغوى حتى يحصل فى العرف مقصورا على بعض مجاريه ، فالحقيقة اللغوية متوقفة على الوضع بالأصالة ، والحقيقة العرفية متوقفة على الوضع اللغوى الذى تكون فيه حقيقة .

وكذلك الأمر فى الحقائق الشرعية لابد أن تكون مسبوقة بالوضع اللغوى ، وهو خلاف الأصل ، لأنه متوقف على سبق الوضع اللغوى ، والوضع اللغوى ليس مسبوقا بغيره ، ولهذا كان القول بأنها على خلاف الأصل[1].

(٦)

وتكاد الثنائية تسيطر سيطرة كاملة على (علم المعانى) فى مستوى الادراك الكلى لمفهومه ، أو فى مستوى عناصره التحليلية ، فهو « تتبع خواص تراكيب الكلام فى الافادة ، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ، ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ فى تطبيق الكلام على ما يقتضى الحال ذكره »[2].

وأساس هذا التصور الكلى يقوم على ثنائية الصياغة ، من حيث كان المقصود هنا الصياغة الأدبية الصادرة من البلغاء ، وهى مقابلة للصياغة المألوفة التى لا تقدم سوى أصل المعنى ، وهى عند السكاكى شبيهة بأصوات الحيوانات التى تصدر عن محلها بحسب ما يتفق[3].

---

(١) أنظر السابق : ٥٧ – ٥٩.

(٢) مفتاح العلوم : ٧٠ .

(٣) السابق : ٧٠ .

كما ينضوى هذا التصور الكلى تحت ثنائية المتكلم والمتلقى ، فلابد من وجودهما وجودا بينا حيث تتوفر عملية الفهم والافهام عند سماع الكلام ، والمقصود بالفهم فهم ذوى الفطرة السليمة مثل ما يسبق إلى الفهم من تركيب : ان زيدا منطلق . إذا سمعه المتلقى من متكلم عارف بصياغة الكلام ، حيث يكون مقصودا به نفى الشك ، أو رد الانكار ، أو من تركيب : زيد منطلق من أنه يلزم مجرد القصد إلى الاخبار .

كما ينضوى تحت ثنائية أخرى مدارها مقتضى الحال عند المتكلم وأنه يتفاوت ، فتارة يقتضى مالا يفتقر فى تأديته إلى أزيد من دلالات وضعية ، وألفاظ كيف كانت ، ونظم لها لمجرد التأليف بينها يخرجها من حكم النعيق . وأخرى تقتضى ما يفتقر فى تأديته إلى أزيد ، والخطأ الوارد فى التعريف والذى نحن بصدده لا يتصل بالمستوى الأول من الأداء ، وإنما اتصاله هو بالمستوى الثانى الذى يقتضى أزيد من الدلالات الوضعية .

ولا مجال لمباحث المعانى إلا فى حدود ثنائية كلية هى (الخبر والطلب) ذلك أن التعرض لخواص تراكيب الكلام موقوف على التعرض لتراكيبه ضرورة ، لكن لا يخفى أن حال التعرض لها منتشرة ، فيجب المصير إلى ايرادها تحت الضبط بتعيين ما هو أصل لها وسابق فى الاعتبار ، ثم حمل ما عدا ذلك عليه شيئا فشيئا على موجب المساق ، والسابق فى كلام العرب شيئان : الخبر والطلب المنحصر فى أبوابه المحددة بحكم الاستقراء ، وما سوى ذلك إنما هو نتائج امتناع اجراء الكلام على الأصل[1].

ووجه الحصر فى (المعانى) قائم – فى اغلبيته – على ثنائية التصور لامكانات تركيب الجمل ، فالكلام اما (خبر أو انشاء) لأنه اما أن يكون (لنسبته خارج تطابقه أو لا تطابقه) ، فالأول هو الخبر والثانى هو الانشاء ، ثم الخبر لابد له من (مسند إليه ومسند) ، والاسناد ما هو إلا عملية ربط بين المسند إليه والمسند ، وتلك هى الأبواب الثلاثة الأولى فى (المعانى) .

والمسند قد يكون له متعلقاته إذا كان (فعلا أو متصلا به) وهذا هو الباب الرابع ثم الاسناد والتعلق كل واحد منهما يكون اما (بقصر أو بغير قصر) وهذا هو الباب الخامس ، والانشاء هو الباب السادس .

---

(١) السابق : ٧١ .

ثم الجملة إذا قرنت بأخرى فتكون الثانية (اما معطوفة على الأولى أو غير معطوفة) وهذا هو الباب السابع ، ولفظ الكلام البليغ (اما زائد على أصل المراد لفائدة أو غير زائد عليها) وهذا هو الباب الثامن[1].

وطبيعة الحصر السابق ترتبط بثنائية دقيقة للبلاغيين هى (الحال والمقام) وهما بدورهما يقومان على ثنائية أخرى يرتبطان بالبعدين (الزمانى والمكانى) للصياغة ، (فالحال هو الأمر الذى يقتضى أن يؤتى بالكلام على صفة مخصوصة تناسبه ، كالانكار مثلا إذا اقتضى أن يورد الكلام مع صاحب الانكار مؤكدا ، فالكلام الموصوف بالتأكيد مقتضاه ، وهو كلى يصدق على قول القائل : ان زيدا قائم ، أو زيد والله قائم أو ما أشبه ذلك ، فإذا قيل فى حال الانكار : ان زيدا قائم فهذا كلام جزئى مطابق لذلك الكلام الكلى لكونه من مفرداته ، وكما صح أن يقال : الكلى يطابق الجزئى ، يصح عكسه وهو أن الجزئى يطابق الكلى ، لأن المطابقة نسبة لا تعقل إلا بين شيئين ، فمطابقة هذا الجزئى لذلك الكلى الذى هو بمقتضى الحال ، مكيف خارجا بما تكيف به كلية .... وقد يطلق مقتضى الحال على كيفية الكلام التى هى نفس التأكيد »[2].

ومقامات الكلام المرتبطة بالأحوال متفاوتة فى مقتضاها ، كما اختلف فى حقائقها ، وذلك أن تباين الأسباب فى الاقتضاء يؤذن بتباين المسببات ، فإن الاعتبار الذى هو الشىء المعتبر فى المقام لكونه مقتضى له كالتأكيد باعتبار مقام الانكار يغاير الاعتبار اللائق بمقام غير الانكار – مثلا – وهو عدم التأكيد ، فالفارق بين المقام والحال يتأتى إذا تصور فى سبب ورود الكلام بخصوصية ما كونه زمانا لذلك الكلام سمى (حالا) لتحول الزمان بسرعة ، وإذا توهم فيه كونه محلا له سمى (مقاما) ، ويختلف الحال والمقام أيضا فى الاستعمال ، فالمقام يستعمل مضافا للمقتضيات ، فيقال : مقام التأكيد مثلا ، والحال يستعمل كثيرا مضافا للمقتضى ، فيقال : حال الانكار[3].

والمقام بدوره يعتمد على ثنائية تقابلية حصرها السكاكى فى أن « مقام التشكر يباين مقام الشكاية ، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية ، ومقام المدح يباين مقام الذم ، ومقام

---

(١) الايضاح : ١٢ .

(٢) مواهب الفتاح – ابن يعقوب المغربى – ضمن كتاب شروح التلخيص – عيسى البابى الحلبى : ١٢٢/١-١٢٤ .

(٣) انظر السابق : ١٢٦ .

الترغيب يباين مقام الترهيب ، ومقام الجد – في جميع ذلك – يباين مقام الهزل ، وكذا مقام الكلام ابتداء يغاير مقام الكلام بناء على الاستخبار أو الانكار ، ومقام البناء على السؤال يغاير مقام البناء على الانكار ، وجميع ذلك معلوم لكل لبيب ، وكذا مقام الكلام مع الذكى يغاير مقام الكلام مع الغبى »[1].

وكذلك الأمر بالنسبة للحال ومقتضاه « فإن كان مقتضى الحال اطلاق الحكم فحسن الكلام تجريده من مؤكدات الحكم ، وان كان مقتضى الحال بخلاف ذلك فحسن الكلام تحليه بشيء من ذلك ، بحسب المقتضى ضعفا وقوة ، وان كان مقتضى الحال طى ذكر المسند إليه ، فحسن الكلام تركه ، وان كان المقتضى اثباته على وجه من الوجوه المذكورة ، فحسن الكلام وروده على الاعتبار المناسب ، وكذا ان كان المقتضى ترك المسند ، فحسن الكلام وروده عاريا عن ذكره ، وان كان المقتضى اثباته مخصصا بشيء من التخصصات ، فحسن الكلام نظمه على الوجوه المناسبة من الاعتبارات المقدم ذكرها ، وكذا إذا كان المقتضى عند انتظام الجملة مع أخرى فصلها أو وصلها ، والايجاز معها ، أو الاطناب ... .. فحسن الكلام تأليفه مطابقا لذلك »[2].

وايراد هذه المقامات والأحوال يندرج تحت ثنائية أكثر شمولا ، وهى ما اتصل بالخبر من الفائدة أو لازم الفائدة ، فلا شك أن قصد المخبر ، وهو من يكون بصدد الاخبار والاعلام هو الخبر ، وكثيرا ما نرد الجملة لأغراض أخرى غير افادة الحكم أو لازمة مثل التحسر والتحزن فى قوله تعالى حكاية عن امرأة عمران : ﴿ رب انى وضعتها أنثى ﴾ ، وما أشبه ذلك بخبره متعلق بقصد افادة المخاطب خبر ان ، أو افادة أن المخبر عالم بالحكم ، والمراد بالحكم وقوع النسبة أو لا وقوعها ، ويسمى الأول أى الحكم الذى يقصد بالخبر افادته (فائدة الخبر) والثانى أى كون المخبر عالما به (لازمها) أى لازم الفائدة[3].

ومن الواضح أن هذه التجريدات السكاكية استمدت قوامها من التحليل المنطقى الذى تنحصر مهمته الأساسية فى تحديد العناصر المتقابلة ، والعناصر التى يمكن تركيبها

---

(١) مفتاح العلوم : ٧٣ .

(٢) السابق : ٧٣ .

(٣) شرح السعد – سعد الدين التفتازانى – ضمن كتاب شروح التلخيص – عيسى الحلبى بمصر ١٩٢/١–١٩٦ .

مع بعضها البعض ، وهذه وتلك تتصل بالقيم الثنائية فى نظم الكلام ، وهى غالبا ما تجسد نوعا من التكافؤ بين طرفين يكونان محور التركيب .

ولا شك أن هذا الحصر الذى جاء به السكاكى وأتباعه يضع حرية اختيار ألفاظ اللغة فى نطاق نظام بنائى محدد ، حيث تكون الصياغة محكومة بطبيعة المقام وارتباطه بالمتلقى من ناحية ، والمبدع من ناحية أخرى ، وبهذا يكون هذا الحصر مساعدا على كشف حركة الصياغة فى اتجاهاتها المختلفة ، والتى منها ما يذهب طولا ، ومنها ما يذهب عرضا كما يقول عبد القاهر الجرجانى[1].

وحركة الصياغة تعتمد بدورها على مجموعة من الثنائيات التحولية التى تكسب الصياغة خواصها الابداعية ، فالنظر إلى الحركة الطولية الأفقية يتبين منها وجود ثنائية بارزة هى (التقديم والتأخير) ، وهى فى جوهرها تمثل تزاوج الفكر واللغة ، ذلك أن أى تغيير فى حركة الفكر يتبعه بالضرورة تغير فى الشكل الصياغى المجسد له ، وان كان من اللافت أن النظرة العامة لطبيعة (التقديم والتأخير) أخذت شكلا ظاهريا خالصا ، فلو أننا دققنا النظر فى هذه الثنائية لتكشفت لنا حركة أخرى تكاد تكون عكس التصور السائد عند النحاة واللغويين .

فالمنهج الوصفى يبين لنا أن الجملة تتألف من عناصر ترتبط ببعضها البعض ، ويأتى كل واحد منها اثر الآخر فى ترتيب معين ، وبما أننا لا نستطيع أن ننطق بعنصرين صوتيين فى آن واحد ، فإن ذلك يبرهن على أن الجملة ذات طبيعة خطية ، وبمعنى آخر : أن المتكلم يتحرك إلى الأمام فى عملية النطق ، ذلك أن الكتابة ليست جوهر اللغة ، وإنما هى عرض لها ، لكن المؤكد أن الفكر واللغة وجهان لعملة واحدة ، فحركة الفكر لابد أن تتوافق مع حركة الصياغة فى التقدم للامام لاتمام الهدف الايصالى .

وعلى هذا فإن عملية نقل أحد عناصر التركيب من مكانه الأصلى إلى مكان آخر يجب أن ينظر فيه من حيث حركة الفكر ، وما دام الفكر يتحرك للأمام ، يكون نقل اللفظة من موضعها إلى موضع قريب من بداية الكلام ، أو هى بدايته ، لا يمثل تقديما إلا من الناحية الكتابية ، أما من حيث حركة الفكر فهو تراجع إلى الوراء ، أو هو (تقديم تراجعى) إذا صح التعبير .

---

(١) دلائل الاعجاز : ٨١ .

وعلى العكس من ذلك ، لو نقلت اللفظة من موضعها الأصلى إلى موضع آخر يليه كان معنى هذا جعلها سابقة على حركة الصياغة ، وليست متأخرة عنها ، وبمعنى آخر تقول : هو (تأخير إلى الأمام) .

وهذا النحو قريب من تحريك قطع الشطرنج فوق رقعتها ، فنقلها إلى الأمام هو الأمر المنطقى الذى يكسبها صفة (التقديم) ، بينما نقلها إلى الخلف هو الذى يكسبها حركة تراجعية أى (التأخير) ، ولكل حركة أسبابها وأهدافها التى تسعى لتحقيقها متوافقة فى ذلك مع حركة الذهن من ناحية ، ومع الامكانات التركيبية فى رقعة الشطرنج أو اللغة من ناحية أخرى .

وربما كان هذا الادراك الذهنى وراء مقولة عبد القاهر بأن التقديم على وجهين ، الأول : تقديم على نية التأخير ، وذلك يتمثل « فى كل شىء أقررته مع التقديم على حكمه الذى كان عليه وفى جنسه الذى كان فيه ، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ ، والمفعول إذا قدمته على الفاعل ، كقولك . منطلق زيد ، وضرب عمرا زيد ، ومعلوم أن (منطلق) و (عمرا) لم يخرجا بالتقديم عما كانا عليه من كون هذا خبر مبتدأ أو مرفوعا بذلك ، وكون ذلك مفعولا ومنصوبا من أجله كما يكون إذا أخرت »[1].

الثانى : تقديم لا يكون على نية التأخير ، ولكن ينقل الشىء من حكم إلى حكم بحيث يجعل فى باب غير بابه ، واعراب غير اعرابه ، وذلك بأن تعمد إلى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ والآخر خبر له ، فتقدم تارة هذا على ذلك ، ومرة ذلك على هذا ، ففى (زيد المنطلق) نقول مرة : (زيد المنطلق) ومرة (المنطلق زيد) ، فأنت فى هذا المقام لم تقدم المنطلق على أن يكون متروكا على حكمه الذى كان عليه مع التأخير ، فيكون خبر مبتدأ كما كان ، بل على أن تنقله عن كونه خبرا إلى كونه مبتدأ ، وكذلك لم تؤخر زيدا على أن يكون مبتدأ كما كان ، بل على أن تخرجه عن كونه مبتدأ إلى كونه خبرا[2].

أى أن حركة الذهن هى الحكم فى تحديد موضوع اللفظة بالنسبة للتقديم أو التأخير وليس الأمر مجرد رصد بعد مكانى ترد فيه اللفظة فحسب .

---

(١) دلائل الاعجاز : ١٣٧ .

(٢) السابق : ١٣٧ ، ١٣٨ .

ومن هذا المنطلق يرى عبد القاهر أن من الخطأ تقسيم الأمر فى تقديم الشيء وتأخيره قسمين ، فيجعل مفيدا فى بعض الكلام ، وغير مفيد فى بعض ، وأن يعلل تارة بالعناية ، وأخرى بأنه توسعة على الشاعر والكاتب ، حتى تطرد لهذا قوافيه ولذاك سجعه ، لأن من المستبعد فى جملة النظم ما يدل تارة ولا يدل أخرى ، لأنه إذا ثبت فى تقديم المفعول مثلا على الفعل أنه اختص بفائدة ، فإن هذه الفائدة تنتفى مع التأخر ، ومن هذا السبيل من يجعل التقديم وتركه سواء ، وأما من يجعله بين بين فيزعم أنه للفائدة فى بعضها ، وللتصرف فى اللفظ من غير معنى فى بعض ، فما ينبغى أن يرغب عن القول به[1].

ولا شك أن كل ذلك يوجب علينا مراجعة كثير من المقامات التى ارتبطت بمسألة التقديم والتأخير ، لكى تتوافق هذه المقامات مع الحركة الحقيقية للفكر ، فمقولة كمقولة التقديم للأهمية – مثلا – تصبح فى حاجة إلى مراجعة من خلال رصد الحركة الذهنية وتوافقها مع الصياغة تقديما وتأخيرا ، مع الأخذ فى الاعتبار طبيعة الاحتمالات التى تغلف الصياغة ، لأن فقدان هذا الاحتمال يؤدى إلى جبرية تخرج الصياغة عن طبيعتها الفنية إلى اللغة المألوفة العادية ، ذلك أنه إذا جاء التركيب بينا فيه أنه لا يحتمل إلا الوجه الذى هو عليه حتى لا يشكل وحتى لا يحتاج فى العلم بأن ذلك حقه وأنه الصواب إلى فكر وروية ، فلا مزية ، وإنما تكون المزية ويجب الفضل إذا احتمل فى ظاهر الحال غير الوجه الذى جاء عليه وجها آخر ، ثم رأيت النفس تنبو عن ذلك الوجه الآخر ، ورأيت الذى جاء عليه حسنا وقبولا يعدمهما إذا أنت تركته إلى الثانى[2].

ومدلول الفكر والروية فى عبارة عبد القاهر الجرجانى السابقة – يجب التنبه إليه ، اذ يبدو أنه يؤكد بطريقة واضحة امتداد جذور الصياغة إلى ذات المبدع ، كما يشكل بعدا ادراكيا لوعيه بالمكونات المتشابكة لجزئيات الصياغة ، وهو ليس ادراكا آليا ، وإنما هو ادراك خلاق يكثف المستوى الجمالى للتعبير عن طريق خلق بنية تتداخل فيها العلاقات ، وتتبادل فيها التفاعلات بفنية تستمد قيمها من الامكانات النحوية .

ومن الملاحظ أن ادراك عبد القاهر لسياقات التقديم والتأخير قائم على نظرة ثنائية أيضا هى اعتبار عنصرين عميقين يحكمان الصياغة هما (الثابت والمتغير) ويتمثل الثبات فى وجود طرفى الاسناد وما يتصل بهما من متعلقات ، أما المتغير فيتمثل فى تحرك بعض

---

(١) السابق : ١٤٠ .

(٢) السابق : ٢٨٠ .

هذه الاطراف من أماكنها الأصلية التي اكتسبتها من نظام اللغة إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل كما يتمثل هذا التغير – أحيانا – في تثبيت أحد الأطراف في مكانه الأصلي واعطائه حتمية يمتنع معها نقله أو تحريكه ، وهذا يمثل تغيرا لأن اللغة العربية لا تلتزم في الواقع بحتمية في ترتيب معظم عناصرها .

وبالمثل أيضا يجب مراعاة ثنائية أخرى هي (الذكر والحذف) ، ذلك أن النظر البلاغي إليها قام على تصور عمليتين مزدوجتين :

الأولى : ورود العبارة على حالها الأصلي من حيث اكتمال عناصرها .

الثانية : اجراء عملية الحذف لأحد العناصر لأهداف بلاغية ، وهو تصور لا يعكس حركة الذهن بدقة ، اذ ان هذا الحذف عملية افتراضية خالصة لم تحدث على وجه من الوجوه ، ولذا كان السكاكي دقيقا عندما ترك كلمة (الحذف) واستخدم بدلا منها كلمة (الترك) أو (الطي) ، وبهذا تتوافق الحركة الداخلية للمعنى والحركة الخارجية للصياغة .

وطبيعة السياقات التي يرد فيها (الطي) تؤكد أنه خاضع للسياق ، وأنه لا يعتد فيه بوجود الطرف المحذوف اعتباريا ، وإنما جاءت الصياغة بالاصالة على ما جاءت عليه ، وإنما جاءت مقولة الطي بناء على ادعاء وجود تركيب مثالي في الصياغة ، وهذا التركيب المثالي يقتضي وجود العناصر مكتملة ، فإذا نقص عنصر منها جاءت مقولة (الحذف) لتجبر هذا الناقص .

وبالنظر إلى منجزات عبد القاهر في هذا السياق نجد أنه تناوله في جانبه التطبيقي كعملية رصد تطبيقي دون تقنين محدد كما فعل كثير من البلاغيين ، أي أن ورود نماذج تعبيرية ناقصة البنية كانت دافعا له إلى مقولة الحذف دون أن يكون في ذلك اخلال بالنظم ، حيث نرى أن « ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الافادة ، أزيد للافادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن »[1].

وتتأكد افتراضية هذا السياق بملاحظة عبد القاهر وجود نوع من التعبير لا يأتي فيه الكلام إلا مبنيا على الحذف وذلك عند ذكر الديار كقول الشاعر :

---

(١) السابق : ١٧٠ .

اعتاد قلبك من ليلى عوائده　　　وهاج أهواءك المكنونة الطلل
ربع قواء أذاع المعصرات به　　　وكل حيران سار ماؤه خضل

أراد : ذاك ربع قواء « أو هو ربع قواء » .

وكما يطوى المبتدأ يطوى الفعل أيضا كقول الشاعر :

ديـــار ميــــة اذ مى تســاعفنا　　　ولا يرى مثلها عجم ولا عرب

بنصب (ديار) على اضمار فعل ، كأنه قال : أذكر ديار مية .

ويعلق عبد القاهر على أمثال هذه النماذج بما يؤكد أن هذا البناء الصياغى طبيعة لازمة حيث يقول : « وهذه طريقة مستمرة لهم إذا ذكروا الديار والمنازل »[1].

ولا شك أن النمط الثنائى فى مباحث المعانى كان وسيلة لها فعاليتها فى وضع القيم التعبيرية فى شكل تقابلات ضدية ، فالتقديم والتأخير ، والتعريف والتنكير ، والذكر والطى ، والايجاز والاطناب ، كلها ثنائيات أفاد منها البلاغيون فى الكشف عن الخواص المميزة فى الأداء الفنى ، وذلك بربطها ببعض الاعتبارات التى تتصل – غالبا – بالمتلقى ، وقليلا بالمبدع .

ولا شك أن معيارية اللغة كانت وراء توهمهم وجود هياكل مسبقة يقاس إليها التعبير ، فإذا جاءت اللفظة منكرة ، قالوا ان الأصل فيها التعريف ، والتنكير جاءها لهدف بلاغى محدد ، والعكس تماما ، فإذا جاءت معرفة قالوا ان أصلها التنكير وتعريفها لهدف بلاغى آخر ، وقد أدى ذلك إلى تداخل سياقات الكلام ، فاللفظة تنكر للتعظيم ، وتعرف من أجله أيضا ، كما تنكر للتحقير ، ثم تعرف لنفس الغرض ، أى أن المسألة أصبحت حرصا على النمط الثنائى أكثر منها كشفا عن قيم فنية فى الصياغة .

ويبدو أن سيطرة هذه الثنائية جعلت البلاغيين يتناسون أحيانا امكانية وجود طرف ثالث ، أو على الأقل يهملونه ولا يعطونه ما يستحق من البلاغة .

---

(١) السابق : ١٧٠ .

فالايجاز والاطناب نمطان متقابلان بينهما حد وسط هو (المساواة) وقد حدها ابن مالك : بأن يكون لفظ الكلام بمقدار معناه ، لا ناقصا عنه بحذف للاختصار ، ولا زائدا عليه بمثل الاعتراض والتتميم والتكرار[١] ، وقد أخلاها من أى قيمة بلاغية متابعا السكاكى الذى جعل الايجاز والاطناب أمرين نسبيين لا يتيسر الكلام فيهما إلا بترك التحقيق والبناء على شيء عرفى ، وهو كلام الأوساط على مجرى متعارفهم فى التأدية للمعانى فيما بينهم ، وقد أسمى هذه الخاصية (متعارف الأوساط) وليس لها قيمة بلاغية ، اذ هى لا تحمد ولا تذم ، وعلى هذا يكون الايجاز أداء المقصود من الكلام بأقل من عبارات متعارف الأوساط ، والاطناب هو أداؤه بأكثر من عبارتهم[٢].

وقد حاول القزوينى اضفاء صفة البلاغة على هذا الحد الوسط ومن ثم رفض رد الأمر إلى متعارف الأوساط لأنه رد إلى جهالة « والأقرب أن يقال : المقبول من طرق التعبير عن المعنى هو تأدية أصل المراد بلفظ مساو له ، أو ناقص عنه ، واف أو زائد عليه لفائدة ، والمراد بالمساواة أن يكون اللفظ بمقدار أصل المراد لا ناقصا عنه بحذف أو غيره .. ولا زائدا عليه بنحو تكرير أو تتميم أو اعتراض »[٣].

بل ان بعض البلاغيين رفضوا أن تستقل المساواة بنفسها كقسيم ثالث للايجاز والاطناب فأضافوها للايجاز ، ومن هؤلاء ابن رشيق الذى جعل المساواة الضرب الأول من أضرب الايجاز ، ومن ذلك قول الشاعر :

يا أيهـــا المتحـــلى غير شيمته ... ان التخلق يأتى دونه الخلق
ولا يؤاتيك فيما ناب من حدث ... إلا أخو ثقة فانظر بمن تثق

« فهذا شعر لا يزيد لفظه على معناه ولا معناه على لفظه شيئا »[٤]. ويستمر هذا النمط الثنائى فى مبحث (الفصل والوصل) الذى ترتبط فيه الجملتان أو المفردات برباط دلالى عن طريق أداة تعبيرية هى (أداة العطف) ، وقد أفاد البلاغيون من هذا المبحث حيث وجهوا اهتمامهم إلى أداة بعينها هى (الواو) باعتبار قدرتها على شد طرفين لغويين وربطهما ، كما إذا ثنى أحد طرفى رداء إلى الآخر ، وأساس استعمال الواو أن يكون بين

---

(١) المصباح فى علم المعانى والبيان والبديع – بدر الدين بن مالك – المطبعة الخيرية سنة ١٣٤١هـ : ٣٥ .
(٢) مفتاح العلوم : ١٢٠ .
(٣) الايضاح : ١٢٨ .
(٤) العمدة – ابن رشيق – أمين هندية بمصر سنة ١٩٢٥ : ١٦٧/١ .

الطرفين – السابق واللاحق – جهه جامعة ، والجملة متى نزلت فى كلام المتكلم منزلة الجملة العارية عن المعطوف عليها كما إذا أريد بها القطع عما قبلها ، أو أريد بها البدل عن سابقة عليها ، لم تكن موضعا لدخول الواو ، وكذا متى نزلت من الأولى منزلة نفسها لكمال الاتصال بها ، مثل ما إذا كانت موضحة لها ومبينة أو مؤكدة لها لم تكن موضعا لدخول الواو ، وكذا متى لم يكن بينها وبين الأولى جهة جامعة لكمال انقطاعها عنها لم يكن أيضا موضعا لدخول الواو ، وإنما يكون موضعا للدخول إذا توسطت بين كمال الاتصال ، وبين كمال الانقطاع[1].

فى هذه الفقرة السابقة يوجز السكاكى سياقات الفصل والوصل من خلال أنماط ثنائية تعتمد على وجود أحوال للاتصال وأحوال للانفصال تستدعى تركيبا على وجه معين يعتمد أساسا على وجود الجهة الجامعة بين طرفين فتحدث بينهما علاقة ترابط وتضام ، لكنه تضام لا يلغى بحال ثنائية الطرفين واستقلالهما فى تركيب الكلام .

وإذا كان الترابط فى هذا المبحث قائما على تصور ثنائى ، فإن الناتج الدلالى أيضا يعتمد على ثنائية تكاملية ، ذلك أنه من المعلوم أن فائدة العطف أن يشرك الثانى فى اعراب الأول ، وأنه إذا أشركه فى اعرابه فقد أشركه فى حكم ذلك الاعراب ، نحو أن المعطوف على المرفوع بأنه فاعل مثله ، والمعطوف على المنصوب بأنه مفعول به أو فيه أو له[2].

أى أن البلاغيين – ومنهم عبد القاهر – قد انتهوا إلى كون الجمل فى الارتباط ثلاثة أنماط ، لكن الواقع التطبيقى يئول بهذه الجمل إلى نمطين اثنين ، على معنى أن بعض الجمل تحتمل حرف العطف ، وبعضها لا يحتمله ، وهذه الأنماط هى :

١ – جملة تتصل بما قبلها نحويا ودلاليا ، كحالة الصفة مع الموصوف ، والتأكيد مع المؤكد ، وفى هذه الحالة تسقط الأداة الرابطة بينهما حتى لا يصير الأمر إلى عطف الشىء على نفسه .

٢ – جملة تتباين دلاليا مع ما يسبقها ، وان كان بينهما مشاركة فى الحكم الموجب للاعراب ، كأن يكون كل من الاسمين فاعلا أو مفعولا أو مضافا إليه ، وهنا تدخل الأداة لاحكام العلاقة وتقويتها .

---

(١) مفتاح العلوم : ١٠٩ .

(٢) أنظر دلائل الاعجاز : ٢٣٠ .

٣ — جملة ليست فى شيء من الحالتين السابقتين ، بل سبيلها مع التى قبلها سبيل الاسم مع الاسم لا يكون منه فى شيء ، فليس هو اياه ولا مشاركا له فى الدلالة ، بل هو شيء ينفرد بنفسه ، ويكون ذكر ما قبله وتركه سواء ، وهذا يقتضى اسقاط الرابط لعدم احتياج التركيب إليه[١].

فقد آل الأمر كما نرى إلى الثنائية مرة أخرى برغم هذا التقسيم الثلاثى . أى أن مباحث المعانى فى جملتها ظلت أسيرة النمط الثنائى تنظيرا أو تطبيقا بحيث نلحظ كلما تحركنا وراء مبحث منها أنه يقودنا إلى عملية تقابل بين حالة وأخرى ، أو بين صورة وصورة من صور الكلام التى يقتضيها الحال والمقام.

(٧)

ويبلغ النمط الثنائى قمة سيطرته فى (علم البديع) ، فهو بداية يوضع فى مواجهة ثنائية مع (البيان والمعانى) باعتباره ممثلا لقيمة تحسينية لا تتحقق إلا بعد رعاية تطبيق الكلام على مقتضى الحال ووضوح الدلالة[٢]

وانطلاقا من ثنائية (اللفظ والمعنى) يقسم البديع أيضا إلى ما يرجع إلى المعنى وما يرجع إلى اللفظ .

والتحرك البلاغى لرصد ألوان القسم الأول يوغل فى الكشف عن أضرب فى الأداء تتميز بطبيعتها المزدوجة ، بل انه كان يعمد إلى عملية تشعيب لكل ضرب مع المحافظة على الازدواجية فى افراز الدلالة التحسينية .

(فالمطابقة) هى الجمع بين المتقابلين ، لكن هذا الجمع يتشعب إلى (الاسمين) كقوله تعالى : ﴿وتحسبهم أيقاظا وهم رقود﴾ ، أو (الفعلين) كقوله تعالى : ﴿تؤتى الملك من تشاء وتنزع الملك ممن تشاء وتعز من تشاء وتذل من تشاء﴾، أو لفظين من نوعين كقوله تعالى : ﴿ أو من كان ميتا فأحييناه ﴾. كما أن هذا التشعيب يمتد إلى ثنائية (السلب والايجاب) كقوله تعالى : ﴿ولا تخشوا الناس واخشون ﴾ .

---

(١) أنظر الطراز : ٥٢/٢ .
(٢) الإيضاح : ٢٤٣ .خ

ولم يكتف البلاغيون – فى هذا المجال – برصد الثنائيات التى يقدمها المعجم اللغوى على وجه التضاد ، بل امتد رصدهم للثنائيات التى يفرزها السياق ولو لم تتحقق فيها حقيقة التضاد ، ففي قوله تعالى : ﴿ أشداء على الكفار رحماء بينهم ﴾ تتحقق ثنائية المطابقة سياقيا على أساس أن الرحمة مسببة عن اللين الذى هو ضد الشدة .

وتكثيف الثنائية نلحظه بوضوح فيما أسموه (المقابلة) حيث يؤتى فيها بمعنيين متوافقين ، أو معان متوافقة ، ثم بما يقابلها كقوله تعالى : ﴿فليضحكوا قليلا وليبكوا كثيرا ﴾ .

وطبيعة الحصر المنطقى جعلت من المطابقة طرفا فى تقابلية ثنائية طرفها الآخر يعتمد على التناسب هو (مراعاة النظير) حيث يجمع فيها بين أمر وما يناسبه لا على وجه التضاد ، كقوله تعالى : ﴿ الشمس والقمر بحسبانٍ ﴾.

ومن خلال طرفى الاتصال (المتكلم والمتلقى) يأتى (الارصاد) مكونا ثنائية أخرى تتصل بحاسة التوقع عند المتلقى سامعا أو قارئا ، حيث يجعل قبل العجز من الفقرة أو البيت ما يدل عليه ، بحيث تنصب حركة الذهن على طرفين : ما يدل على العجز ، ثم العجز نفسه ، وذلك كقول زهير :

وأعلم ما فى اليوم والأمس قبله ولكننى عن علم ما فى غد عم

فالأزمنة ثلاثة : الماضى والحاضر والمستقبل ، فلما ذكر حكم الماضى والحاضر ، عرف من حاله أن لابد من ذكر المستقبل بحكمه ، وهو الجهل بما يكون غدا[1].

وعلى هذا النحو تأتى ثنائية (المشاكلة) حيث يحدث فيها نوع من التماس فى الدلالة بين لفظين متجاورين ، فيتحدد معنى اللفظ الثانى بالنظر إلى معنى الأول ، إذ هى تقوم على ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه فى صحبته تحقيقا أو تقديرا .

فمن الأول قوله تعالى : ﴿ وجزاء سيئة سيئة مثلها﴾ .

---

(١) أنظر الطراز : ٢/٢٢٧ ، ٢٢٨ .

وأما الثانى فكقوله تعالى : ﴿صبغة الله﴾ وهو مصدر مؤكد منتصب ، والمعنى (تطهير الله) لأن الايمان يطهر النفوس ، والأصل : (صبغنا الله بالايمان صبغة) فجيء بلفظ الصبغة للمشاكلة ، وان لم يكن قد تقدم لفظ الصبغ لقرينة الحال[1].

وتكاد تبرز الثنائية حتى فى مجرد تسمية اللون المرصود ، (فالمزاوجة) تمثل عملية ضم بين معنيين فى الشرط والجزاء ، كقول الشاعر :

إذا ما نهى النـاهى فلـج بى الهـوى   أصاخت إلى الواشى فلج بها الهجر

وكذلك (اللف والنشر) الذى يمثل تكثيفا ثنائيا حيث يلف بين شيئين فى الذكر ، ثم يتبعهما كلام مشتمل على ما يتعلق بهما ، ثقة بأن السامع يرد كل معنى إلى ما هو له ، كقوله تعالى : ﴿ ومن رحمته جعل لكم الليل والنهار لتسكنوا فيه ولتبتغوا من فضله ﴾[2].

وحول ازدواج المعنيين والتفريق بينهما ، أو إضافة بعض المعانى إليهما تتكاثر ثنائيات (الجمع) وهو أن تدخل شيئين فصاعدا فى شيء واحد كقول الشاعر :

ان الفراغ والشباب والجده   مفسـدة للمـرء أى مفسده

و (التفريق) وهو أن تقصد إلى شيئين من نوع فتوقع بينهما تباينا كقول الشاعر :

ما نوال الغمام وقت ربيع   كنوال الأمير وقت سخاء
فنوال الأمير بـدرة عين   ونوال الغمام قطـرة مـاء

و (التقسيم) ، (والجمع مع التفريق) و (الجمع مع التفريق والتقسيم)[3]. وحول ازدواج المعنى فى اللفظ الواحد يأتى (الايهام) وثنائيته فى أن للفظ استعمالين : قريب وبعيد ، فيذكر لايهام القريب فى الحال ، إلى أن يظهر أن المراد هو البعيد ، كقول الشاعر :

حملناهم طرا على الدهم بعد مـا   خلعنـا عليهم بالطعـان ملابسا

---

(١) الإيضاح : ٢٥١ ، ٢٥٢ .
(٢) مفتاح العلوم : ١٧٩ .
(٣) السابق : ١٨٠ .

أراد بالدهم والحمل عليها تقييد العدا ، فأوهم اركابهم الخيل الدهم كما نرى فى البيت .

ويأتى (التوجيه) حيث يرد الكلام محتملا لوجهين مختلفين .

وتتعلق ازدواجية الدلالة بنوع من الاكتمال فيما سموه (الاستطراد) وهو الانتقال من معنى إلى معنى آخر متصل به ولم يقصد بذكر الأول التوصل إلى ذكر الثانى كقول الشاعر :

وانا لقوم ما نرى القتل سبة إذا ما رأته عامر وسلول

كما تتعلق بـ (العكس والتبديل) وهو أن يقدم فى الكلام جزء ثم يؤخر ، ويقع على وجوه منها : أن يقع بين أحد طرفي جملة وما أضيف إليها كقول بعضهم : (عادات السادات سادات العادات) ومنها أن يقع بين متعلقى فعلين فى جملتين كقوله تعالى : ﴿ يخرج الحى من الميت ويخرج الميت من الحى﴾ . ومنها أن يقع بين لفظين فى طرفى جملتين كقوله تعالى : ﴿ هن لباس لكم وأنتم لباس لهن﴾ .

وتأتى ثنائية (الرجوع) من خلال التقابل بين اثبات الشىء ثم نقضه كقوله زهير :

قف بالديار التى لم يعفها القدم بلى وغيرها الأرواح والديم

كما تأتى هذه الثنائية فى (الاستخدام) حيث تبرز فيه ازدواجية الدلالة فى الاتيان بلفظ له معنيان فيراد أحدهما أولا ثم يراد بضميره المعنى الآخر كقول الشاعر :

إذا نزل السماء بأرض قوم رعيناه وان كانوا غضابا

أراد بالسماء الغيث ، وبضميرها النبت .

وتبرز أيضا ازدواجية الدلالة فى (التجريد) حيث ينتزع من أمر ذى صفة أمر آخر مثله فى تلك الصفة مبالغة فى كمالها فيه ، وذلك نحو قولهم : لى من فلان صديق حميم ، أى بلغ من الصداقة مبلغا صح معه أن يستخلص منه صديق آخر .

وتبرز الثنائية تعريفا وتقسيما فى (تأكيد المدح بما يشبه الذم) إذ هو على ضربين ، أحدهما : أن يستثنى من صفة ذم منفية عن الشىء صفة مدح بتقدير دخولها فيه ، كقول النابغة الذبيانى :

ولاعيب فيهم غير أن سيوفهم   بهن فلول من قراع الكتائب

الآخر : أن يثبت لشيء صفة مدح ويعقب بأداة استثناء تليها صفة مدح أخرى ، كقول النبي ﷺ : أنا أفصح العرب بيد أني من قريش .

وكذلك تتأكد هذه الثنائية في (تأكيد الذم بما يشبه المدح) وهو أيضا على ضربين : أحدهما : أن يستثنى من صفة مدح منفية عن الشيء صفة ذم بتقدير دخولها فيها ، كقولنا : فلان لا خير فيه إلا أنه يسيء إلى من يحسن إليه .

الآخر : أن يثبت للشيء صفة ذم ويعقب بأداة استثناء تليها صفة ذم أخرى ، كقولنا : فلان فاسق إلا أنه جاهل .

وعلى هذا النحو يأتي (الاستتباع) وهو المدح بشيء على وجه يستتبع المدح بشيء آخر ، كقول أبي الطيب :

نهبت من الأعمار ما لو حويته   لهنئت الدنيا بأنك خالد

وقريب من الاستتباع (الادماج) إذ هو أعم منه ،حيث يضمن كلام سيق لمعنى معنى آخر ، كقول أبي الطيب :

أقلب فيه أجفاني كأني   أعد بها على الدهر الذنوبا

فإنه ضمن وصف الليل بالطول الشكاية من الدهر[1].

وبرغم أن (الالتفات) يمثل قيمة تعبيرية لها أهميتها في المجال الابداعي – حتى ان السكاكي نقله إلى مباحث المعاني – نجد أن معظم البلاغيين أوردوه ضمن ألوان البديع . وربما كان ذلك راجعا إلى ما ارتأوه فيه من ثنائية واضحة ، فهو في حقيقته يعتمد على حركة الذهن وانتقالها من معنى إلى معنى . أو من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول[2].

وثنائيات الالتفات تأتي من الخروج عن المطابقة بين الأعداد ، أو الضمائر ، أو الأفعال ، وقد حصر التنوخي الخروج عن المطابقة في الأعداد في ست ثنائيات : فيجوز الانتقال

(١) انظر الايضاح : ٢٦٩-٢٥٢ .
(٢) الطراز : ١٣٢/٣ .

من مخاطبة الواحد إلى مخاطبة الاثنين وإلى مخاطبة الجمع ، ومن مخاطبة الاثنين إلى مخاطبة الواحد وإلى مخاطبة الجمع ، ومن مخاطبة الجمع إلى مخاطبة الواحد وإلى مخاطبة الاثنين ، فهى أنواع ستة حسب القسمة العقلية[1].

والخروج من المطابقة فى الأفعال يأتى على قسمين – عند ابن الأثير – وكل قسم يدور حول عدة ثنائيات أيضًا .

ففى القسم الأول يأتى الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر ، وعن الماضى إلى فعل الأمر .

وفى القسم الثانى يأتى الاخبار عن الماضى بالمستقبل ، وعن المستقبل بالماضى[2].

وربما كان هدف البلاغيين من تكثيف الثنائية فى الالتفات أحداث نوع من الانسجام التنظيمى فى تشكيل عناصر الجملة بعد افتقادها عنصر التطابق.

(٨)

أما القسم الثانى من البديع أى ما يرجع إلى اللفظ ، فقد اهتم فيه البلاغيون برصد التنويعات الثنائية وما لها من أثر تحسيني فى الأداء ، ذلك أن اللغة – عندهم – تزخر بكثير من هذه التنويعات ، وتسلك من أجلها طرقا يمكن – من وجهة نظرهم – اخضاعها لقوانين وقواعد ثابتة .

وقد ساقهم مراقبة تشكيل الجملة إلى التدقيق فى رصد الخواص الصوتية التى تتصل بعملية التحسين ، وفى ذلك لم يفلتوا من النمط الثنائى إلا نادرا .

(فالتجنيس) يمثل ثنائية صوتية خالصة ، تتوافق فيها الصورة اللفظية بين كلمتين ، وقد تناوله البلاغيون بتفريعات معقدة ، مع حرصهم الشديد على توفير أقصى درجات التوازن المزدوج خاصة فيما أطلقوا عليه (الجناس التام) الذى تتساوى فيه أنواع الحروف وأعدادها وهيأتها بين الكلمتين كقوله تعالى : ﴿ ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة ﴾.

---

(١) الأقصى القريب – التنوخى – مطبعة السعادة بمصر سنة ١٣٢٧ هـ . ٤٦ .

(٢) المثل السائر : ٢/ ١٩٠-١٨٣ .

وقد يصل الحرص أحيانًا إلى حد توهم ثنائية إيقاعية يدركها القارىء أو السامع بالاشارة كقول بعضهم :

حلقت لحية موسى باسمه وبهارون إذا ما قلبا[1]

وهنا يترك البلاغيون للمتلقى تخيل الثنائية بين (موسى) الاسم ، وبين (موسى) أداة الحلاقة ، وبين (هارون) ومقلوبها (نوره) .

ويستمر هذا الرصد الثنائى مع ملاحظة البعد المكانى للصياغة فى (رد العجز على الصدر) ، حيث يأتى أحد اللفظين المكررين فى أول الفقرة ، والآخر فى آخرها ، كقوله تعالى : ﴿ وتخشى الناس والله أحق أن تخشاه ﴾ ، وفى الشعر يكون أحد اللفظين فى آخر البيت ، والآخر فى صدر المصراع الأول أو آخره أو صدر الثانى . وذلك نحو قول الشاعر :

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه وليس إلى داعى الندى بسريع

وقول أبى تمام :

ولم يحفظ مضاع المجد شىء من الأشياء كالمال المضاع

وقوله أيضا :

ومن كان بالبيض الكواعب مغرما فمازلت بالبيض القواضب مغرما[2]

كما يستمر هذا الرصد فى (السجع) الذى يمثل أيضا ازدواج التوازن الصوتى ، فتتواطؤ فيه الفاصلتان من النثر على حرف واحد ، وقد تتكشف هذه المزاوجة بتعادل جزئى السجع ، فلا يزيد أحدهما على الآخر ، ثم تزداد كثافة الايقاع عندما يكون ألفاظ الجزئين المزدوجين مسجوعة مثل قول بعضهم حتى عاد تعريضك تصريحا ، وتمريضك تصحيحا .

وتتأكد هذه الثنائية فى (الترصيع) ذلك أن الفاصلتين إذا اختلفتا فى الوزن ، فهو السجع ، وإلا فإن كان ما فى إحدى اللفظتين أو أكثر ما فيهما مثل ما يقابله من الأخرى

---

(١) الايضاح : ٢٧٨ ، ٢٧٩ .

(٢) الايضاح : ٢٧٨ ، ٢٧٩ .

فى الوزن والتقفية فهو الترصيع ، كقول الحريرى : فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه ، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه[1].

كما تتمثل الثنائية أيضا فى (التشطير) حيث يقسم البيت إلى قسمين رئيسيين بحيث تحتوى كل شطرة على سجعه مستقلة بنفسها ، كقول أبى تمام :

تدبير معتصم بالله منتقــم   لله مرتغب فى الله مرتقب

كما تتمثل فى (التصريع) وهو جعل العروض مقفاة تقفية الضرب ، كقول امرىء القيس :

ألا عــم صباحــا أيهــا الطلل البــالى
وهل ينعمن من كان فى العصر الخـالى

وربما كانت سيطرة النمط الثنائى وراء بعض الألوان التى رصدها البلاغيون وتكلفوا فيها هذه الخاصية مثل (التوشيح) الذى يبنى فيه الشاعر قصيدته على بحرين من البحور الشعرية ، فإذا وقف على القافية الأولى فهو شعر كامل مستقيم ، وإذا وقف على الثانية كان بحرا آخر ، ومثاله :

أسلم ودمت على الحوادث مارسا   ركنا ثبير / أو هضاب حـراء
ونــل المــراد ممكنا منــه على   رغم الدهور/وفز بطول بقـاء[2]

كما أنها كانت وراء تجزئة الصياغة فى شكل ثنائيات تبعا لما ينتاب الدلالة من حاجة إلى اتمامها ، أو تأكيدها ، أو التدليل على صحتها ، أو توضيحها ، أو تفسيرها .

وفى هذا المجال تتردد كثير من المسميات التى تعتمد على الثنائية (كالترديد) الذى تعلق فيه اللفظة بمعنى ، ثم تردف بعينها وتعلق بمعنى آخر ، كقول أبى نواس :

صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها   لو مســها حجرمســته ســراء .

و (التعريف) وهو ما يدل على معنى آخر بقرينة أخرى.

و (التنبيه) وهو أن تطلق كلاما ثم تردفه بما يؤيده ويقرر معناه ، ومثاله :

---

(١) الطراز : ٢ / ٧٣ .
(٢) السابق : ٣ / ٧٠ ، ٧٢ .

هو الذئب أو للذئب أوفى أمانة وما منهما إلا أذل خئون

ومما يتصل بالتنبيه (التتميم) . وهو الأخذ فى بيان معنى ، فيقع فى النفس أن السامع لم يتصوره على حد حقيقته وايضاح معناه ، فتعود إليه بالتأكيد ، كقول ابن الرومى :

آراؤكم ووجوهكم وسيوفكم فى الحادثات إذا دجون نجوم
منها معالم للهدى ومصابح تجلو الدجى والأخريات رجوم

و (الايضاح) حيث يأتى فى الكلام لبس ، فيردف بما يوضحه ويظهر المراد منه ، و (التذييل) وهو الاتيان بجملة مستقلة بعد اتمام الكلام لافادة التوكيد ، وتقرير لحقيقة الكلام ، ويندرج التذييل تحت ثنائية التقسيم حيث يكون التحقيق تارة لمنطوق الكلام ، وتارة لمفهومه .

ومثال الأول قوله تعالى : ﴿ ذلك جزيناهم بما كفروا وهل يجازى إلا الكفور﴾ ومثال الثانى قوله النابغة :

ولست بمستبق أخا لاتلمه على شعث أى الرجال المهذب

و (التفسير) وهو أن يقع فى مفردات الكلام لفظ مبهم ، فتأتى بعده بما يفسره ويشرحه ، وهو يندرج أيضا تحت ثنائية التقسيم .

الأول : أن يكون الابهام واقعا فى أحد ركنى الاسناد فيكون بيانه بالركن الآخر، ومثاله :

ثلاثة تشرق الدنيا ببهجتها شمس الضحى وأبواسحق والقمر
يحكى أفاعيله فى كل نائبة الغيث والليث والصمصامة الذكر

الثانى : أن يكون الثانى مفسرًا للأول بالصفة كقول الفرزدق يمدح أقواما :

لقد جئت قوما لولجأت إليهم طريد دم أوحاملا ثقل مغرم
لألفيت منهم معطيا أو مطاعنا وراءك شزرا بالوشيج المقوم[1]

---

(١) السابق : ٣ / ١١٦-٨٢ .

والذى أتصوره أن ما تم ايراده من ألوان بديعية يمثل غالبية ما ردده البلاغيون ، وإنما كانت الزيادة العددية فى بعض المؤلفات نتيجة الحرص على عملية التفريع والتشعيب ، واظهار البراعة والمقدرة ، وكأنما تناسى البلاغيون أنهم أمام ظواهر أسلوبية لها خطورتها تستحق منهم الكشف عن طاقاتها الفنية ، فانساقوا وراء تفريعاتهم مما أفسد — أحيانا — هذه المباحث وعطل فائدتها .

لكن الذى لا شك فيه أن التحرك البلاغى فى نطاق (النمط الثنائى) قد ساعد فى الكشف عن كثير من القيم التعبيرية وفعاليتها المؤثرة فى النظام العام للصياغة ، كما ساعد فى وضع بعض الامكانات اللغوية أمام التحليل الأسلوبى كوسيلة فى قياس ضغوط الدلالة كما وكيفا.

(٩)

ومن اللافت أن (النمط الثنائى) لم يأخذ شكلا واحدا فى كل مجال من مجالات الدرس البلاغى ، بل يبدو أنه كان هناك نوع من التوافق بينه وبين المجال الذى يرد فيه .

ففى (علم البيان) يأخذ طبيعة جدلية ، حيث تكون العلاقة بين طرفى الصورة فى حالة حركة دائمة تنتقل فيها من أحدهما للآخر سلبا وايجابا .

وفى (علم المعانى) يأخذ شكلا تحوليا ، فتنتقل الصيغة ، أو اللفظة من حالة إلى حالة أخرى ، مؤثرة فى تكثيف الطبيعة الفنية للصياغة من ناحية ، ومؤثرة فى تغير الدلالة من ناحية أخرى.

وفى (البديع) تكاد تكون الثنائية تقابلا خالصا ، استغلالا لإمكانات اللغة وما تقدمه فى هذا المجال من ألوان التوافق والتخالف ، وافادة من الخواص الإيقاعية التى لا يظهر أثرها إلا من خلال حد أدنى هو النمط الثنائى .

ويبدو أن الإدراك البلاغى المقنن قد أكسب كثيرا من هذه الثنائيات طابعا آليا جعلت نظرة البلاغيين إلى الصياغة قائمة على اعتبار ما يجب أن تكون عليه لا باعتبار ما هى فى حقيقتها ، وربما كان مرجع ذلك هو عجزهم عن الربط بين التوصيف الشكلى للثنائيات والبنية الحقيقية للنص الأدبى .

وقد يفسر هذه الآلية أن البلاغيين لم يبدءوا منطقة حركتهم من الصياغة ، وإنما من فكر مسبق تكون لديهم - بوعى أو بغير وعى - من اتصالهم ببعض الثقافات وخاصة اليونانية ، التى قدمت للفكر العربى عمومًا ثنائية أساسية فى إدراك الوجود من خلال طبقتين : طبقة العقل المطلق ، وطبقة المادة الأولية ، أو الهيولى . أو بمعنى آخر : الصورة والمادة .

وقد أثرت هذه الثنائية تأثيرًا بالغا فى الفكر الفلسفى ، ثم الفكر البلاغى بعده ، ويبدو أن قضية (اللفظ والمعنى) ليست إلا انعكاسا لمقولة (الصورة والمادة) على نحو من الأنحاء ، كما يبدو أنها قد بسطت تأثيرها على كثير من مباحث البلاغة ان لم تكن هى التى أتاحت لها أن تبرز فى مجالات الدرس البلاغى القديم .

وقد كان ارتباط النقد بالفلسفة فى تاريخه المبكر دافعًا إلى اعتباره فى اليونان القديمة أحد فروعها ، ولعل هذا يفسر كيفية انتقال النقد اليونانى إلى العربية ، حيث يرجع الفضل فى هذا النقل إلى فلاسفة العرب الذين ترجموا أفلاطون وأرسطو مع إضافات ارتأوها ، ومع شروح وتعليقات بقدر ما اسعفهم الفهم لهذا الفكر الجديد .

ففى المقابسة الستين من مقابسات أبى حيان التوحيدى يدور حديث عن اللفظ والمعنى من منطلق فلسفى أساسه التدقيق فى حقيقة النظم والنثر : « قال أبو سليمان - وقد جرى كلام فى النظم والنثر - : النظم أدل على الطبيعة ، لأن النظم من حيز التركيب . والنثر أدل على العقل ، لأن النثر من حيز البساطة ، وإنما تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور لأنا بالطبيعة أكثر منا بالعقل ، والوزن معشوق الطبيعة والحس ، ولذلك يغتفر له ما يعرض من الاستكراه فى اللفظ . والعقل يطلب المعنى، فلذلك لا خطر للفظ عنده وان كان متشوقا معشوقا ، والدليل على أن المعنى مطلوب النفس دون اللفظ الموشح بالوزن المحمول على الضرورة ، أن المعنى متى صودف بالسانح والخاطر وتوفى الحكم ، لم يبل بما يفوته من اللفظ الذى هو كاللباس والمعرض والاناء والظرف ، لكن العقل مع هذا قد يتخير لفظا بعد لفظ ، ويعشق صورة دون صورة ، ويأنس بوزن دون وزن ، ولهذا يشقق الكلام بين ضروب النثر وأصناف النظم ، وليس هذا للطبيعة ، بل الذى يستند إليها من الكلام ما كان حلوا فى السمع ، خفيفا على القلب ، بينه وبين الحق صلة ، وبين الصواب وبينه أصرة، وحكمها مخطوط باملاء النفس ، كما أن قبول النفس راجع إلى تصويب العقل .

فحديث أبى حيان هنا شبيه بالحديث عن (المادة والصورة) فى الفكر الفلسفى القديم ، فالحس والعقل يتصلان باللفظ والمعنى ، وتصور المعنى يقتضى تجسده فى شكل مادى هو اللفظ الذى صار كاللباس أو الإناء ، وإذا كان العقل يطلب المعنى فإنه يتخير الصورة التى يتحقق فيها ، ويعشق منها واحدة دون أخرى .

وعلى هذا النحو يروى أيضا أبو حيان : « وإنما الخلاف بين اللفظ والمعنى أن اللفظ طبيعى والمعنى عقلى ، ولهذا كان اللفظ بائدا على الزمان ، لأن الزمان يقفو أثر الطبيعة ، ولهذا كان المعنى ثابتا على الزمان ، لأن مستملى المعنى عقل ، والعقل الهى ، ومادة اللفظ طينية ، وكل طينى متهافت [1].

وهذا الادراك الفلسفى لثنائية اللفظ والمعنى يحتفظ بكثير من أبعاده عند انتقاله إلى الفكر البلاغى ، فالعلوى يرى أن تحقق الأشياء فى الذهن وتصورها هو الأصل الذى تترتب عليه الموجودات ، لأن الشىء إذا لم يكن له تصور وتحقق فى الذهن ، فإنه لا يمكن وجودة بحال ، وان كان هذا لا ينفى وجود بعض التصورات الذهنية التى يستحيل وجودها فى الخارج ، كالقدرة والحياة القديمتين ، فإن هذه وإن أمكن تصورها فى الذهن لا حقيقة لها فى الخارج .

والموجودات أيضا لها تحقق خارجى بعيد عن الذهن فى عالم المكونات ، ومن هنا تأتى الألفاظ الدالة على الصورة الخارجية لضرب من المصلحة العقلية ، ثم تأتى الكتابة فى المرحلة الأخيرة كنوع من الدلالة على الألفاظ.

وهذا التدقيق فى الإدراك الذهنى والتحقق العينى هو الذى فتق مستويات الصياغة وما يتصل منها بأصل المواضعة ، وما يتصل بالمدرك العقلى ، فالتحقق الذهنى والتحقق العينى أمران عقليان لا يفتقران إلى مواضعة ، وإنما يفتقر إليها اللفظ الدال على الصورة الخارجية ، والكتابة الدالة على ذلك اللفظ[2].

وبرغم محاولة عبد القاهر الجرجانى الخروج من ثنائية اللفظ والمعنى عندما وجه همه إلى العلاقات الكائنة بين المفردات والجمل التى خلقها النحو بامكاناته التركيبية ، برغم

---

(١) الامتاع والمؤانسة – أبو حيان التوحيدى – صححه وضبطه : أحمد أمين وأحمد الزين ، دار مكتبة الحياة – لبنان : ١/ ٥ .

(٢) الطراز : ١ / ١٢٢ ، ١٢٣ .

ذلك ظلت الثنائية قائمة فى أطراف نظريته بحيث تغطى جانب اللفظ من ناحية ، وجانب المعنى من ناحية أخرى.

فأهمية اللفظ تتبدى عنده عندما قال : « اعلم أن الداء الدوى والذى أعيى أمره فى هذا الباب غلط من قدم الشعر بمعناه وأقل الاحتفال باللفظ وجعل لا يعطيه من المزية ان هو أعطى إلا ما فضل عن المعنى ، يقول : ما فى اللفظ لولا المعنى ، وهل الكلام إلا بمعناه ؟ فأنت تراه لا يقدم شعرا حتى يكون قد أودع حكمة وأدبا واشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر ، فإن مال إلى اللفظ شيئا ورأى أن ينحله بعض الفضيلة ، لم يعرف غير الاستعارة ، ثم لا ينظر فى حال تلك الاستعمارة : أحسنت بمجرد كونها استعارة أم من أجل فرق ووجه أم للأمرين ؟ لا يحفل بهذا وشبهه . قد قنع بظواهر الأمور »[1].

ثم يبدو تمايز الطرفين بجلاء فى قوله : « اعلم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشىء الذى يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب ، يصاغ منهما خاتم أو سوار ، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم وفى جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى وقع فيه العمل وتلك الصنعة ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه ، وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فصه أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه الا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام [2].

فثنائية اللفظ والمعنى بقدر ما كانت هدفا مقصودا فى ذاته ، بقدر ما كانت مدخلا لادراك مستويات الصياغة ، والدلالة التى تتفتق منها ، حيث آل الأمر فى الفكر البلاغى إلى تصور ثنائى للدلالة حتى بالنسبة للصياغة الواحدة .

الأول : تكون فيه المعانى مفهومة من أنفس الألفاظ التى هى المعارض والوشى والحلى وأشباه ذلك .

---

(١) دلائل الاعجاز : ٢٥٣ .

(٢) السابق : ٢٥٥ ، ٢٥٦ .

الثاني : لا تفهم فيه المعاني من أنفس الألفاظ ، وإنما يومأ إليها بتلك المعاني التي تكتسي تلك المعارض وتزين بذلك الوشي[1].

وبعبارة مختصرة – على حد قول عبد القاهر – نقول : المعنى ومعنى المعنى ، نعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذى نصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى ، أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ومدار الأمر فى المعانى الثوانى على الدلالة العقلية ، وتحرك الذهن فيها من مرحلة إلى أخرى ، كما فى الكناية والاستعمارة والتمثيل ، فعندما أقول : هو كثير الرماد أو طويل النجاد . لا أفيد غرضى من مجرد اللفظ ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذى يوجبه ظاهره ، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى – على سبيل الاستدلال – معنى ثانيا هو الغرض[2].

(١٠)

وكما آلت ثنائية اللفظ والمعنى إلى مباحث (علم البيان) آلت أيضا إلى مباحث تتصل (بعلم المعانى والبديع) ، وذلك من خلال اتصالها بثنائية أخرى هى (الفصاحة والبلاغة) ، فالفصاحة تتصل باللفظ المجرد وخلوصه من التعقيد فى تركيب الأحرف والألفاظ جميعا ، أما البلاغة فإنها تكون وصفا للمعانى والألفاظ معا ، و « هى بلوغ المتكلم فى تأدية المعانى حدا له اختصاص بتوفية خواص التراكيب حقها ، وايراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها »[3].

وتنسحب الثنائية على مفهوم البلاغة فيجعل لها البلاغيون طرفين : أعلى وأسفل وهما متباينان تباينا تاما ، وإن كان ذلك لاينفى وجود مراتب بينهما تفوت الحصر ، فمن أسفل تبتدىء البلاغة بالقدر الذى إذا نقص منها شيء التحق الكلام بأصوات الحيوانات ، ثم تأخذ فى التزايد متصاعدة إلى أن تبلغ حد الإعجاز[4].

---

(١) السابق : ٢٦٤ .
(٢) السابق : ٢٦٢، ٢٦٣.
(٣) مفتاح العلوم : ١٧٥ ، ١٧٦ .
(٤) السابق : ١٧٦ .

ويؤكد البلاغيون على ارتباط الفصاحة والبلاغة بطرفين هما : المتكلم والمتلقى ، وإذا كان المتلقى قد أخذ أهميته من خلال مقولة الحال والمقام ، فإن المتكلم يأخذ أهميته هنا أيضا .

ففصاحة المتكلم ملكة يقتدر بها على التعبير عن المقصود بلفظ فصيح ومعنى كونها ملكة أنها صفة راسخة لها طبيعة نفسانية ، وهى تقتضى القدرة دون التعبير الفعلى ، أى القدرة على قول الكلام الفصيح ، فالملكة هى فعل المتكلم ، وهو الفاعل لها نطق أم سكت(1).

وبالمثل أيضا فإن البلاغة فى المتكلم ملكة يقتدر بها على تأليف الكلام البليغ . وعلى هذا يكون بين الفصاحة والبلاغة علاقة على نحو ما ، لأن البلاغة لابد فيها من فصاحة المعانى والكلمات ، وبما أن البلاغة ترجع إلى الاحتراز عن الخطأ فى تأدية المعنى المراد ، وإلى تمييز الكلام الفصيح من غيره ، فإن ذلك يقتضى أن لا يكون عند السامع غير التمييز ، أما المتكلم فليس فى وسعه إلا أن يفعل ما يقتضيه المقام والحال(2).

وكما أن البلاغة تضمنت ثنائية الأعلى والأسفل ، كذلك تضمنت الفصاحة ثنائية أخرى ، إذ هى قسمان :

الأول : راجع إلى المعنى ، وهو خلوص الكلام من التعقيد ، « والمراد بالتعقيد هو أن يعثر صاحبه فكرك فى متصرفه ، ويشيك طريقك إلى المعنى ويوعر مذهبك نحوه ،حتى يقسم فكرك ، ويشعب ظنك إلى أن لا تدرى من أين تتوصل ، وبأى طريق معناه يتحصل كقول الفرزدق :

وما مثله فى الناس إلا مملكا   أبو أمه حى أبــوه يقاربــه

أو كقول أبى تمام :

ثانيه فى كبد السماء ولم يكن   كاثنين ثان إذ هما فى الغـــار

وغير المعقد هو أن يفتح صاحبه لفكرتك الطريق المستوى ويمهده ، وان كان فى معاطف نصب عليه المنار ، وأوقد الأنوار ، حتى تسلكه سلوك المتبين لوجهته »(3).

---

(1) انظر : عروس الافراح – بهاء الدين السبكى – ضمن كتاب شروح التلخيص : ١ / ١١٧ وما بعدها .

(2) السابق : ١٤٢ وما بعدها .

(3) مفتاح العلوم : ١٧٦ .

الثانى : راجع إلى اللفظ ، وهو أن تكون الكلمة عربية أصلية ، وعلامة ذلك أن تكون على ألسنة الفصحاء – من العرب الموثوق بعروبتهم – أدور ، واستعمالهم لها أكثر مما أحدثه المولدون ، لا مما أخطأت فيه العامة ، وأن تكون أجرى على قوانين اللغة ، وأن تكون سليمة عن التنافر[1].

وطبيعة التشقيق فى الفكر البلاغى ربطت الفصاحة والبلاغة بثنائية أساسية هى : (الافراد والتركيب) ، وذلك أن البلاغة يكون موردها فى المعانى المركبة دون المفردة ، والفصاحة تكون فى الكلم المفردة كما تكون فى الكلم المركبة[2].

والصياغة الأدبية تتصل طورا باللفظ بالإضافة إلى مفرداته ، وطورا بالإضافة إلى ما تركب منه .

فبالنسبة لمفرداته تأتى مباحث البلاغة فيما يتعلق بمحاسن أفراد الحروف ومحاسن مفردات الألفاظ .

وبالنسبة إلى مركباته تأتى مباحث تتصل بالبديع كالتجنيس والترصيع ، ومباحث تتصل بالمعانى كالتعريف والتنكير ، والتقديم والتأخير ، والفصل والوصل ، إلى آخر ما عرضنا له منها قبل ذلك .

ولا يغيب عنا أن ثنائية اللفظ والمعنى كان لها جانب آخر ، له خطورته وأهميته ، من حيث ارتباطها بقضية الاعجاز القرآنى ، ثم اتصالها بمباحث المتكلمين حول القرآن : هل قديم أم حادث ؟ وما أدى إليه كل ذلك من تناول لصفات الله – ومنها صفة الكلام – هل هى نفس الذات أم شىء زائد عليها ، ثم أيلولة الأمر فى النهاية إلى ثنائية (الكلام النفسى) أى المعنى الذى يدور فى الذهن ، و (الكلام المنطوق) أى اللفظ ، وهذه الثنائية كانت – من وجهة نظرنا – هى منطلق عبد القاهر الجرجانى فى وضعه لنظرية النظم والتى فصلها فى كتابيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) حيث صار الأول منهما ركيزة (عالم المعانى) والثانى ركيزة (علم البيان) .

---

(١) السابق : ١٧٦ .
(٢) الطراز : ١ / ١٣٣ .

البديع والحداثة

(١)

العصر الواحد من عصور التاريخ هو فى الغالب يمثل فكرة عامة تسيطر عليه وتنتقل منه إلى غيره عبر المراحل الحضارية المختلفة فتتشكل فى كل مرحلة على نحو معين يحقق صورة قد تختلف عما سبقها من مراحل ، وهذه الفكرة تتمثل فيها الجوانب الثقافية المختلفة ، ومن هنا يمكن أن نأخذ جانبا من هذه الجوانب لنتتبعه بالتحليل والدراسة لنستكشف جوانبه فى ذاته وجوانبه فيما يتصل بغيره من ألوان الثقافة الأخرى .

ومن الواضح أن المرحلة الفكرية المبكرة من تاريخنا الثقافى تمتد إلى ما قبل ظهور الإسلام ، ومن ثم يمكن أن نتتبع ظاهرة معينة فى هذه المرحلة المبكرة ، ثم نواصل السير معها لنصل إلى صورتها التى تشكلت عليها أخيرا ، والبديع باعتباره واقعا فنيا قد توفر فى ألوانه المختلفة على نحو مكثف أحيانا ومخفف أحيانا فى النتاج الأدبى العربى القديم ، لكنه فى هذا وذاك لم يكن شيئا ناتجا عن وعى به ، اللهم إلا فى عملية التحرك الذهنى عند المبدع ، ثم ارتسام هذا التفاعل الذهنى فى شكل أنماط تعبيرية لها خواصها الجمالية التى استغرقت أنماط التعبير المختلفة فيما اصطلح على تسميته بالبديع بعد ذلك .

والمتعقل لخيوط الحركة البديعية يمكن أن يتجاوز هذه المرحلة المبكرة من الحياة التطبيقية لها لكى يرصد الخواص الدلالية للمصطلح من خلال المعجم اللغوى أولا ، ثم من خلال المصطلح بعد تداوله فنيا ثانيا .

ومادة (بدع) تأتى من بدع الشىء بدعا وابتدعه أنشأه وبدأه واخترعه أى أن المادة تنتمى إلى إنشاء الشىء بداية ، أو أولا ، وفى التنزيل : ﴿قل ما كنت بدعا من الرسل﴾ ، أى ما كنت أول من أرسل .

ويمتد معنى (البدعة) للاتصال بمعنى الحداثة ، ثم يمتد منها إلى تقابل الدلالة عندما تضاف اللفظة إلى أمور الدين فيقال : بدعة الهدى وبدعة الضلال ، أما إذا اتصلت اللفظة بالأمر فإن ذلك يعطى معنى الأولية ، قال الأحوص :

فخرت فانتمت فقلت انظريني ليس جهـــل أتيتـــه ببديـــع

وكل بديع : محدث عجيب لا على مثال سابق ، قال سبحانه : ﴿بديع السموات والأرض﴾ أى خالقها ومبدعها ، فهو سبحانه الخالق المخترع لا عن مثال سابق . كما ترتبط اللفظة بعملية الابتكار في العمل الفنى ، تقول : أبدع الشاعر ، جاء البديع ،ورجل بدع وامرأة بدعة إذا كانا غاية فى كل شىء .

ويتصل البديع أيضا بمعنى انقطاع العادة ، أو الخروج من المألوف إلى غير المألوف ، قال الأفوه :

ولكل ساع سنة ممن مضى تنمى به فى سعيه أو تبدع

وعندما تعجز الماشية عن مواصلة السير بكلال أو ظلع فإن ذلك يعتبر بديعا حيث جعل انقطاعها عما كانت عليه من عادة السير ابداعا ، أى إنشاء أمر خارج عما اعتيد منها[1].

(٢)

فتتبعنا لخيوط فكرة البديع قد انتهى بنا إلى مصدر لغوى واحد يمثل الفكرة المحورية التى دارت حولها اشتقاقات لا تبتعد عن الأصل إلا بمقدار ما ترتد إليه ، لكن الملاحظ أن أبناء كل عصر يتفاوتون درجات فى مدى تعاملهم مع المصطلح ، حيث يعاودون النظر فيما بين أيديهم من نتاج فكرى وثقافى وفنى ، أو ما فى أيديهم من أمور عملية ، ثم يربطون بين كل أولئك وبين ما اختزنوه من تعابير ، ثم يقعون على واحد بعينه ويجعلونه سمة على ظاهرة لافتة ، ثم يشيع المصطلح الجديد بكل ما ارتبط به من الواقع الملموس أو المدرك ذهنيا ، ومن ثم كان من المحتم متابعة دخول(البديع) إلى دائرة المصطلح المتفق عليه بين الدارسين .

ومن خلال التتبع للواقع التطبيعى فى المرحلة المبكرة من تاريخنا نلحظ أن مفهوم كلمة (البديع) لا تتجاوز ما ورد فى المعاجم اللغوية حيث تواردت على ألسنة الشعراء والناثرين بمعنى الجدة والحداثة أيضا ، قال الأحوص :

---

(١) انظر : مادة بدع – لسان العرب – ابن منظور – دار المعارف : ٢٣٠ ، ٢٣١ .

فخرت فانتمت فقلت : انظريني ليس جهــــل أتيتــه ببديـــــع

وقال رؤبة :

ان كنت لله التقى الأطوعا فليس وجه الحق أن تبدعا

وفى حديث عمر رضى الله عنه فى قيام رمضان : نعمت البدعة هذه . فالمعانى كلها تتوارد على مفهوم واحد يتلاءم مع الحداثة فى أجلى معانيها ، ولعل ذلك كان من الأسباب الأساسية فى رصد بعض الخواص التعبيرية واعتبارها نوعا من البديع بمعنى الجديد ، ولكن المؤكد أن الجدة فى هذا السياق ليست على معنى عدم سبق المثال ، وإنما على معنى الكثرة والزيادة ، أو الخروج عن المألوف والمعتاد .

ويبدو أن كلمة بديع لم تخرج عن هذا الإطار الدلالى فى المراحل القريبة من الجاهلية وصدر الإسلام ، فظلت تتداول دون أن يدخل فى مضمونها ما قصد بها بعد ذلك مما أحدثه بعض الشعراء فى أشعارهم من ألوان المحسنات ، أوالصور البلاغية .

إن الزمن وإحتوائه – بالضرورة – على وضعية الماضى والحاضر والمستقبل – يسمح لنا بالقول ان الحداثة فى تجلياتها تصل على نحو من الانحاء بما يجاوز حدود الأبعاد لهذه الأزمنة الثلاثة، ذلك أنها تقوم على اختراق المألوف وصولا إلى الأمر المبدع .

وإذا تفاعلت أبعاد الزمان مع غيرها من العوامل الأخرى فى حركة مؤثرة فإن التغير يستحيل إلى واقع ، اعتمادا على حركة تلقائية تستهلك المقدمات الشرطية وصولاً إلى النتائج المرتقبة فى شكلها الذى تتوقف عنده ، وان كان هذا التوقف أمرا موقوتا توقعا لإنبعاث مقدمات جديدة .

والواقع أن تحرك الزمن إلى الأمام يجعل الإنسان كذلك فى حركة موازية يحاول فيها أن يوائم بين حركته وحركة الزمن ، فلا يسبق زمنه ولا يتأخر عنه، وإنما يعيش فيه ويتكيف به ، ويجعل من وسائله وغاياته عناصر تكامل تزيده إلتصاقا بزمنه الحاضر .

ومن أجل ذلك يبذل الإنسان جهدا ذكيا مدربا فى اجترار مخزونه التجريبى بالتداعى وذلك من خلال ما يعيه من ألوان التعبير وأشكاله المختلفة سواء تم ذلك بوعى أو بدون وعى ، فهو يعودليشكله وفقا لحاضره أولا ، وترقبا للآتى ثانيا .

وليزداد التواؤم لا يكتفى الإنسان بهذا الاجترار ، بل يحاول أن يضيف أشياء ربما لم تكون موجودة سلفا ، أو يكشف عن أشياء ربما لم يرها من قبل ، وهو فى ذلك قد يستخرج من مخزونه بعض الصور القديمة التى تحققت فى أشكال الكلام ، ثم يلبسها ثوبا يصبغه بتجربته الخاصة .

وعندما نعرض للزمن وأثره فى تشكيل الصياغة بألوانها التحسينية ، لا نعنى بذلك التتابع التاريخى الذى نحدده ونرتب به أحداث اللغة ، لأن هذه نظرة ضيقة ، وإنما نعنى بالدرجة الأولى الإلحاح على ظواهر معينة ، أو بمعنى آخر التراكم الكمى لفترة معينة فى ظواهرها الفنية ، وهى أمور تأخذ من الزمن طبيعته المتجددة المتحركة ، والتى تزيد كثافة تراكماتها فى لحظة بعينها ، وقد تكون هذه التراكمات فى جانب الحسن أو جانب القبح ، لكنها فى كلا الحالين تصنع صيغا لما تسميه الحداثة التعبيرية .

والواقع أن القدامى كانت لهم نظرة خاصة تجاوزت مجرد رصد الأشكال التعبيرية ، وذلك أن الحداثة فى مفهومهم ارتبطت بالواقع الزمنى أكثر من ارتباطها بالواقع الفنى ، ومن هنا لم يكن هناك كبير التفات إلى ما جاء فى التراث من أشكال تحسينية تشابكت مع البنية الحقيقية للنص ، ومن ثم لم تجد من المنظرين اهتماما كافيا فى المراحل المبكرة ، ومن ثم ظل مصطلح البديع يتداول دون ربطه بالقيم التعبيرية التى طرحت فى مجال البحث بعد ذلك على أنها دلالة على الجدة والحداثة .

ويبدو أن بعض الرواة كانت تلفتهم أحيانا بعض القوالب التعبيرية المحدثة أو التى يبدو فيها المحسن بشكل مكثف ، ولكن حكمهم عليه كان مرهونا بالواقع الزمنى ، فكثير من الرواة والنقاد كان يذهب فى أهل عصره مذهبا لزوميا إذ يقدم من قبلهم عليهم ، وليس ذلك إلا لحاجة الرواة فى الشعر إلى الشاهد الذى يستندون إليه فى إقامة قاعدة أو التعديل فيها ، ومن هنا قلت الثقة فى ظواهر التعبير التى جاء بها المولدون .

والحرص الشديد على لغة الإحتجاج جعلت بعض الرواة يقفون موقفا متشددا من ألوان الشعر بصياغته المحدثة . فعندما ينشد اسحق الموصلى الأصمعى قول الشاعر :

هل إلى نظرة إليك سبيل	فيروى الصدى ويشفى الغليل
ان ما قل منك يكثر عندى	وكثير ممن يحب القليل

يقول له : لمن تنشدني ؟ فيقول : لبعض الأعراب . فيقول : هذا والله هو الديباج الخسرواني ، فلما قال له : فإنهما لليلتهما ، قال : لا جرم – والله – ان آثار الصنعة والتكلف بين عليهما.[1]

فموقف الأصمعي هنا يتأرجح بين رأيين ، وربما كان مرجع ذلك إلى هذا الأداء المكثف في التحسين ، ومن ثم اعتبره لونا من (الديباج الخسرواني) ، إذ طبيعة الحسن تتناسب بالمقارنة مع النقش والزخرفة ، وبالمثل أيضا يكون النقش والزخرفة ممثلا في الصياغة بالتقابل بين (الروى والصدى) وبين (الشفاء والغليل) ثم يمتد التقابل إلى البيت الثاني بين (القلة والكثرة) في شطرى البيت ، ومن هنا كان إرتداد الأصمعي عن رأيه في الإستحسان إلى الرأى في الرفض بدعوى التكلف والصنعة ، أى أن الأصمعي لمح لونا من الأداء المحدث الذى لم تستوعبه الأذواق ومنها ذوق الأصمعي .

وبالمثل أيضا يواجه ابن الأعرابي بلون من الأداء التحسيني لكنه لا ينظر إليه من زاويته التعبيرية ، وإنما يقيسه بمقياس الزمن وحده ، فعندما سمع بيتا من الشعر ويظن انتماءه إلى المرحلة الزمنية التى يعتد بها وهو قول الشاعر :

وعـاذل عذلته في عذلـه   فظن أنى جاهل من جهله

فيأمر صبيانه بتدوينه ظنا أنه لبعض الأعراب ، فلما علم أن النص لأبى تمام قال : خرق خرق[2] .

ولأمر ما كان استحسان ابن الأعرابي أولا لهذه الصياغة اللافتة، لكن التعصب لطبيعة الزمن كان له دوره في الرفض وعدم القبول .

ولأمر ما كانت النماذج المرفوضة ذات طبيعة تحسينية مكثفة أى أن طابع الحداثة التعبيرية من جهة التحسين كانت ملازمة لمعظم الشواهد التى رفضها هؤلاء الرواة .

ولا شك أنه قد سيطر على الرواة واللغويين حرص شديد على تثبيت الظاهرة اللغوية على النحو الذى جاء به القرآن ، ومن ثم كان لابد من الوقوف أمام أى تحرك يسمح بنمو اللغة وابتعادها عن اللغة القرآنية ، وهو خطر أحس به أبو عمرو بن العلاء عندما

---

(١) سر الفصاحة – ابن سنان شرح وتعليق عبد المتعال الصعيدى – صبيح بمصر سنة ١٩٦٩ : ٢٧١ .
(٢) السابق : ٢٧١ .

قال : « اللسان الذى نزل به القرآن ،وتكلمت به العرب على عهد النبى (ﷺ) عربية أخرى غير كلامنا هذا ».[1]

ومن هنا إزدادت الحاجة إلى اجترار النماذج اللغوية القديمة عند تفسير شىء من غريب القرآن ، أو الاحتجاج لتركيب نحوى فيه فـ « الشعر ديوان العرب وبه حفظت الأنساب ، وعرفت المآثر، ومنه تعلمت اللغة ، وهو حجة فيما أشكل من غريب كتاب الله جل ثناؤه ، وغريب حديث رسول الله ، وحديث صحابته والتابعين رحمهم الله»[2] .

وهكذا اكتسب الشعر القديم بألوانه التعبيرية المختلفة قداسة وقفت حائلا أمام تقبل الشعر المحدث لعجز أصحابه عن التحرك داخل نطاق لغة الاحتجاج ، فقد أنشد أبو عمرو قول امرىء القيس :

نطعنهم سلكى ومخلوجة   كرك لأمين على نابل

وقول الحارث بن حلزة :

زعموا أن كل من ضرب العير قوال لنا وأنا الولاء

« فقال : ذهب من يحسن هذا الكلام ، ولهذا صار العلماء لا يحتجون بشعر المحدثين ، ولا يستشهدون به ، كبشار بن برد ، والحسن ابن هانىء ، ودعبل العتابى ، وأحزابهم من فصحاء الشعراء والمتقدمين فى صنعة الشعر ونجره ، وإنما يرجعون فى الاستشهاد إلى شعر الجاهلية ، وإلى المخضرمين منهم ، وإلى الطبقة الثالثة التى أدركت المخضرمين ، وذلك لعلمهم بما دخل الكلام فى الزمن المتأخر من الخلل والاستحالة عن رسمه الأول ».[3]

ويبدو أن الالحاح على تثبيت الظاهرة اللغوية كان وراء عقلانية (البصرة) فى درسها النحوى ، ومحاولة صبه فى قوالب ممنطقة ، بحيث تحتوى (الكلام العربى) فى استعمالاته الغالبة، وما خرج عن هذه المنطقية حكم عليه بالشذوذ ، وقد قاد سيبويه هذه الحركة العقلية بما نلحظه فى (الكتاب) من التعليل والإستدلال وتقديم المقدمات واستخلاص النتائج .

---

(١) بيان اعجاز القرآن – الخطابى – تحقيق محمد خلف الله أحمد، و د . محمد زغلول سلام – المعارف بمصر سنة ١٩٦٨ : ٤٥ .

(٢) الصاحبى : ٤٦٧ .

(٣) بيان اعجاز القرآن : ٤٦ .

وفى مقابل هـذه العقلية البصرية ظهرت حركة أخرى فى (الكوفة) بزعامة الكسائى ، فبينما كان البصريون يدعون إلى العقل ويحكمونه فى تنظيم مباحثهم تنظيما منهجيا ، جاء الكوفيون بدعوة مضادة يكون الحكم فيها للسابقة لا للقاعدة العقلية ، فالأداء العربى فى كل صوره هو النموذج الذى نحتذيه ، ولا معنى لرفض استعمال ورد عن العرب والحكم بشذوذه ، فمعيار الصواب والخطأ هو الرجوع إلى ما قيل لا إلى ما كان يجب أن يقال .

وهذا التعارض الشديد بين المذهبين جعل للأداء القديم أهمية بالغة ، وهذه الأهمية التشكيلية تمثلت فى خواص الأداء من حيث السلامة والصحة ، كما تمثلت خواص الأداء من حيث الأبنية التعبيرية فى طريقة رصف الكلمات وتنظيمها فنيا ، ولكل هذا وجد بعض النقاد حرجا عند روايتهم لأشعار من سموا بالمحدثين ، فإذا ذكرهم رجل كالمبرد احترز بقوله عقب ذكر الشاعر : « وان لم يكن بحجة ولكنه أجاد فذكرنا شعره هذا لجودته لا للإحتجاج به »[1] .

(٣)

وإذا كان الزمن قد عبر عن الحركة الخفية التى تقرر الحداثة ، فإن المكان يمثل المظهر الحسى الذى يسمح لحركة الزمن بترسيب تراكماتها الظاهرية ، سواء فيما يتصل باللغة أو الأدب ، أو فيما يتصل بالفنون عموما ، فكأن حركة الزمن هى التى تعطى للحداثة استمراريتها ، وطبيعة المكان هى التى تعطيها عمقها وثباتها الذى قد يصل إلى حد الجمود أحيانا ، وان كان هذا وذاك يرتبط بما جد على البيئة من ذوق خاص يختلف تبعا لإختلاف المكان وتقدم الزمان .

فالمألوف أن « تختلف المقامات والأزمنة والبلاد ، فيحسن فى وقت ما لا يحسن فى آخر ، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره ، ونجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمان بما استجيد فيه وكثر استعماله عند أهل غيره ، بعد ألا يخرج عن حسن الإستواء وحد الإعتدال وجودة الصنعة ، وربما استعملت فى بلد ألفاظ لا تستعمل كثيرا فى غيره ، كاستعمال أهل البصرة كلام أهل فارس فى أشعارهم ونوادرهم وحكاياتهم »[2] .

---

(١) الكامل – المبرد – المعارف ببيروت : ٦/١.

(٢) العمدة : ٥٨/١ .

وطبيعة الظروف التى جدت على المجتمع العربى بعد الإسلام هيأت للمتغيرات أن تلعب دورها ، وتصنع بيئة فكرية لها ذوقها الخاص الذى يتقبل من ألوان الأداء الفنى فى اللغة والأدب ما يناسبه ، سواء كان هذا المناسب جديدا كل الجدة ، أو قديما ، وسواء أكان يتميز بالحسن أم بعيدا عنه ، فقد اتسعت الممالك ، وكثرت الحواضر ، ونزعت البوادى إلى القرى ، وفشا التأدب والتظرف ، واختار الناس من الكلام ألينه وأسهله وأحسنه سمعا ، وألطفه من القلب موقعا وأسلسه وأشرفه .

وكان التجاوز فى طلب التسهيل مدعاة إلى التسمح ببعض اللحن ، ومخالطة الركاكة والعجمة ، وأعان على ذلك لين الحضارة ، وسهولة الطباع والأخلاق ، وتأثر الشعر بكل ذلك ، فترقق الشعراء ما أمكن ، وكسوا معانيهم ألطف الألفاظ ، فصارت إذا قيست بالقديم تبين فيها اللين ، فيظن بها الضعف ، لكن معاودة النظر فيها من خلال المتغيرات المصاحبة يتبين معها أن هذا اللين صفاء ورونق ، وأن ما كان معدودا من الضعف رشاقة ولطف ، ومحاولة ردها للقديم تقتضى تكلفا شديدا ممقوتا وتصنعا منفرا[1]

والواضح من الفقرة السابقة أن القاضى الجرجانى قد استوعب كثيرا من التجليات المحدثة فى مستويات مختلفة تتصل بالزمان والمكان والإنسان ، كما استوعب كثيرا من افرازات هذه التجليات بما فيها من صراع فوق سطح الأحداث أو تحته ، وبما فيها من عناصر الثبات والجمود ، أى أن الحداثة عنده استمرارية حية، لكنه لم يدرك أيضا أن اجترار بعض عناصر الماضى نوع من الحداثة ، ومن ثم فإنه لم يتقبل تجليات أبى تمام عندما ظن به محاولة الاقتداء بالأوائل فى كثير من ألفاظه فحصل على توعر قبيح ، وتعسف ما أمكن ، وأوغل فى التعصب ، ومن ثم عد بديعة — برغم حداثته — لونا من ألوان التعقيد ، حيث قاده ذلك إلى المعانى الغامضة ، والأغراض الخفية ، وصار هذا اللون من الأداء لا يصل إلى القلب إلا بعد اتعاب الفكر ، وكد الخاطر ، والحمل على القريحة[2] .

ومن هنا صعب على الجرجانى إستيعاب إسقاطات أبى تمام فى مثل قوله :

جهمية الأوصاف إلا أنهم   قد لقبوها جوهر الاشياء

(١) انظر الوساطة بين المتنبى وخصومه — القاضى الجرجاجى — تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى . الحلبى بمصر سنة ١٩٦٦ : ١٨ : ١٩ .

(٢) السابق : ١٩ .

وعد ذلك من جنايات الحداثة عليه ، حتى يحوج فهمه « إلى تفسير بقراط وتأويل أرسطو ليس »[1]، وذلك على الرغم من أن ملامح الحداثة – عنده – تتمثل فى قرب العهد وشدة الأنس ، ومناسبة الكلام للطباع والعادات ، لأن النفس بطبعها ألوفة للأقرب والأقرب إليها[2] .

وكذلك تتمثل ملامح الحداثة عنده من خلال ارتباطها بالبعدين الزمانى والمكانى ، فالحداثة يصنعها المحدثون الذين شاركونا فى الدار والبلد ،وجاورونا فى العصر والمولد[3] .

والواقع الحضارى الذى أفرز متغيراته جعل هناك حاجزا فى الأداة التعبيرية بين مرحلتين تلت إحداهما الأخرى ، وليس من المقبول أن يروض المبدع وسائل قديمة لأداء أغراض جديدة ، بل عليه أن يقوم بعملية انتقاء تحقق لأداته اللغوية حداثتها التى تقربها من الذوق العام من ناحية ، ومن الإدراك الحسى والنفسى للمتلقين من ناحية أخرى ، وإذا كان المعجم الفنى يقدم للمتكلم أو المبدع مادة وفيرة يختار منها كيف شاء، فإن طبيعة الحداثة جعلت الناس يختارون « من الكلام ألينه وأسهله ، وعمدوا إلى كل شيء ذى أسماء كثيرة فاختاروا أحسنها سمعا ، وألطفها من القلب موقعا ، وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسلسها وأشرفها، كما رأيتهم يختصرون ألفاظ الطويل، فإنهم وجدوا للعرب فيه نحوا من ستين لفظة أكثرها بشع شنع ، العشنط والعنطط والعشنق والجسرب والشوقب والسهلب والشوذب ، والطاط والطوط ، والقاق والقوق ، فنبذوا جميع تلك وتركوه »[4] .

ويبدو أن الحضور المكانى فى تجليات الحداثة جعل هناك تصورا لنوع من الجماعية التى ينضوى تحتها النتاج الأدبى بما يحويه من خواص فى الصياغة تتمايز بتنسيقها على نحو مخصوص ، وهذا التمايز يرتبط بالواقع المكانى ، فابن سلام يخص (شعراء القرى العربية) بحديث مستقل فى طبقاته ، « وهن خمس : المدينة ومكة والطائف واليمامة والبحرين »[5]

---

(١) السابق : ٢٠ .

(٢) السابق : ٢٩ .

(٣) السابق : ١٦٠ .

(٤) السابق : ١٨ .

(٥) طبقات الشعراء – ابن سلام – دار الكتب العلمية – بيروت سنة ١٩٨٢ : ٨٧ . وتقسيم الشعراء إلى طبقات ليس إلا تأكيدا لهذه الجماعية التى تحكمها أطر فنية محددة ، فـ « أشعار قريش فيها لين يشكل بعض الاشكال » .

وحتى فى مجال التناول الفردى لبعض الشعراء نجد أن الحكم عليهم قد يكون من خلال التصور الجماعى للخواص الفنية مع ربطها بالبيئة المكانية ، فكثير شاعر حجازى ، ومكانته غير منكورة عند أهله ، لكنه كان منقوص الحظ عند غيرهم . قدم على عبد الملك « فأنشده – والأخطل عنده – فقال له عبد الملك : كيف ترى يا أبا مالك ؟ قال : أرى شعرا حجازيا مقرورا ، لو ضغطه برد الشام لاضمحل »[1] .

ومن هذا المنطلق نفسه كان أبو عمرو بن العلاء يعيب جريرا والفرزدق بطول مقامهما فى الحضر ، كما أبطل الرواة الاحتجاج ببعض الشعراء لمكوثهم فى الحضر ، وكان الأصمعى يقول : ان العرب لا تروى شعر عدى ابن زيد وأبى دوٴاد لأن ألفاظهما ليست بنجدية.[2] فـ « عدى بن زيد كان يسكن الحيرة ومراكز الريف ، فلان لسانه وسهل منطقه ، فحمل عليه شىء كثير ، وتخليصه شديد ، واضطرب فيه خلف ، وخلط فيه المفضل فأكثر »[3] .

فالمعايير النقدية إذن لم تنفصل عن المكان ، وخاصة فيما يتصل باللغة التى تبدو الخواص الجمعية فيها أكثر وضوحا ، ولا شك أن الخواص الجمعية قد انسحبت إلى بعض التشكيلات الجمالية التى لم يألفها الذوق العام بعد من حيث المبالغة فى رصف المفردات رصفا زخرفيا ، أو من حيث نقل المفردات من مواضعاتها المألوفة إلى استعمالات براقة غير مألوفة ، وان ظل الجانب اللغوى الخالص له سيطرته فى هذا المجال ، ومن خلاله يحكم على النتاج الفنى بالرفض أو القبول ، قال أبو حاتم للأصمعى : « أتقول فى التهديد : أبرق وأرعد ؟ فقال : لست أقول ذلك إلا أن أرى البرق أو أسمع الرعد ، فقلت : فقد قال الكميت :

أبرق وأرعد يا يزيـد   فما وعيدك لى بضائر

فقال : الكميت جرمقانى من أهل الموصل ليس بحجة »[4] .

ومع إدراك الشعراء لإرتباط القيم التعبيرية والجمالية بالبعد المكانى ، ظهرت بعض محاولاتهم فى الملاءمة بين نتاجهم الفنى والبيئة المكانية التى يتصلون بها ، فقد كان يصنع

(١) السابق : ١٦٧ .
(٢) الوساطة : ٥١ .
(٣) طبقات ابن سلام : ٥٩ .
(٤) الأملى – القالى – الأميرية ببولاق سنة ١٣٢٤ هـ : ١/٩٧ .

ذلك أبو تمام ادلالا منه على علمه باللغة وبكلام العرب ، وادلالا منه بقدرته على خلق تشكيلات صياغية تضفى على شعره تفردا وتميزا ، وهو إذ يعمد إلى ادخال ألفاظ غريبة فى مواضع كثيرة من شعره ، يعمد فى نفس الوقت إلى خلق التشكيلات البديعية لكى يحقق أقصى درجة من التفوق الفنى والتفرد البنائى ، وذلك فى مثل قوله :

هن البجـــارى يا بجير   أهدى لها الأبؤس الغوير

وقوله :

قدك اتئب أربيت فى الغلـواء

وهذا فى شعره كثير موجود ، والبحترى لم يقصد هذا ولا اعتمده ، ولا كان له عنده فضيلة ، ولا أرى أنه علم لأنه ببادية منبج ، وكان يتعمد حذف الغريب الوحشى من شعره ليقربه من فهم من يمتدحه ،إلا أن يأتيه طبعه باللفظة فى موضعها من غير طلب لها ، ويرى أن ذلك أنفق ، وأبلغ للمراد والغرض . ويدلك على ذلك أنه كان يكنى أبا عبادة ، ولما دخل العراق تكنى أبا الحسن ليزيل العنجهية والأعرابية ، ويساوى فى مذاهبه أهل الحاضرة ، ويقرب بهذه الكنية إلى أهل النباهة »[1] .

وعلى هذا يكون المعجم الشعرى لكل شاعر مستمدا من طبيعة الواقع المكانى ، ومشروطا بعوامله الحضارية ، وهذا ما لاحظه ابن رشيق ، فليس للمحدث حاجة إلى أوصاف الأبل ونعوتها ، والقفار ومياهها ، وحمر الوحش والبقر والظلمان والوعول كما بالأعراب وأهل البادية ، لرغبة الناس فى الوقت عن تلك الصفات ، وعلمهم أن الشاعر انما يتكلفها ليجرى على سنن الشعراء قديما « والأولى فى هذا الوقت — أى وقت ابن رشيق — أن يتناول الشعراء صفات الخمر والقيان وما شاكلهما ، وما كان مناسبًا لهما ، كالكئوس والقنانى والأباريق وتفاح التحيات ، وباقات الزهر ، إلى ما لابد منه من صفات الخدود والقدود والنهود ، والوجود والشعور ، والريق والثغور ، والأرداف والخصور ، ثم صفات الرياض والبرك والقصور ، وما شاكل المولدين ، فإن ارتفعت البضاعة فصفات الجيوش وما يتصل بها من ذكر الخيل والسيوف ، والرماح والدروع ، والقسى والنبل ، إلى نحو ذلك من ذكر الطبول والبنود ، والمنجرقات والمنجنيقات »[2].

---

(١) الموازنة بين أبى تمام والبحترى — الأمدى — صبيح بمصر : ١١ .

(٢) العمدة : ٢٢٧/٢.

لا شك أن الظواهر الانسانية فى المجالات المختلفة هى نتاج مناخ معين له طبيعة الانتظام ، وفى مجال اللغة والأدب يكون هذا المناخ أكثر انتظاما وأشد تأثيرًا .

وبما أن اللغة هى المادة الأولية للأدب ، فإن العلاقة بينهما تصبح علاقة شرطية ترتب أحدهما على الآخر ، وتجعل انتقال الخواص بينهما انتقالا متبادلا فيه الأخذ والعطاء ، ولعل هذا ما جعل نظرة القدماء إليهما لا تكاد تفصل بين ما هو من طبيعة اللغة ، وما هو من طبيعة الأدب ، وأصبحت ظواهرهما بمثابة افرازات تساعد على تجليات الحداثة ، مثلها فى ذلك مثل الزمان والمكان إن لم تزد عليهما .

وقد كان لبعض القوم من أهل اللغة ميل إلى خواص معينة فى مستويات الأداء الفنى أو مستويات الأداء العادى المألوف . وتحكم هذا الميل فى تقييم النماذج الأدبية من خلال انتمائها للقدم أو الحداثة ، وما يترتب على ذلك من توفر خواص فنية محددة فى الأبنية الشعرية على وجه الخصوص ، والنتاج الأدبى على وجه العموم ، وكان البديع بظواهره الأسلوبية مجالا يتحدث فيه الدارسون بالرفض أو القبول ، مثله فى ذلك مثل الخواص التعبيرية التى تنتمى إلى نمط الأداء العربى الأصيل ، أو المحدث الجديد ، فقد كان من النقاد من « يميلون إلى الرصين من الكلام الذى يجمع الغريب والمعانى ، مثل أبى عمرو ابن العلاء وخلف الأحمر والأصمعى ، ومنهم من يختار الوحشى من الشعر كما اختار المفضل للمنصور من المفضليات »[1].

معنى هذا أن تجليات الحداثة يمكن متابعتها من خلال استعمال اللغة ، اختيارا وتوزيعا بالكشف عن نظامها داخل العمل الأدبى ذاته ، دون تعويل كبير على صاحب العمل ، إذ ان تطور الاستعمال واستمراريته يسمحان بتحديد كثير من ملامح الحداثة وخاصة ما يتصل منها بالقيم التعبيرية البراقة فى جوانبها الصوتية أو الدلالية والتى نظر إليها القدماء على أنها أبرز مظاهر الحداثة .

وعلى الرغم من ذلك كان بعض النقاد ينظرون إلى القدماء من الشعراء نظرة تقربهم من الشعراء المحدثين دون نظر إلى الفارق بين طريقة الأداء التى تميز بها أولئك أو هؤلاء .

---

(١) اعجاز القرآن – الباقلانى – تحقيق السيد أحمد صقر – المعارف بمصر سنة ١٩٦٢ : ١١٦ .

ومن هنا كان ابن سنان يربط الحداثة بالذات مرة وبالنتاج الشعرى مرة أخرى ، ففى محاورته مع من ينتصر للقدماء على المحدثين يطرح تساؤلا حول رأيه فى شعر امرىء القيس لو كان معاصرا له ، أيكون رأيه فيه هو رأيه اليوم ؟ فإن أجاب بنعم ، قيل له : كيف ذلك وأنت تختاره اليوم وتفضله بقدمه ؟ فإن كان فى ذلك الوقت محدثا عندك فحكمه حكم المحدث اليوم . وان قال : بل كنت أذهب فيه ما أذهب اليوم . قيل له : فهل تأليفه على ما هو عليه أم تغير عما كان عليه ؟ فإن قال : تغير ،قيل : هو إذن غير ما ألفه امرؤ القيس وهذا ما لا يقوله أحد ، وان قال : بل هو بحاله فى الأكثر ، قيل له : فيجب أن يكون بحاله على صفة ، ثم يصير هو بحاله على صفة أخرى من غير أن يزيد شيئا ، وهذا خارج عن المعقول[1].

أما من يذهب إلى تفضيل أشعار المتقدمين من حيث سبقهم إلى المعانى والألفاظ ، فإن هذا يقال له : ان التقديم والتفضيل هنا إنما يكون لذوات الشعراء وليس لشعرهم ، لأن أفضلية الشاعر بالنسبة إلى الزمن لا تقتضى أن يكون شعره أحسن .

وطبيعة الأداء الفنى تحتوى على مستويين لغويين : الافراد والتركيب ، والنظر إلى الافراد لا يقتضى مزية لشاعر على آخر ، تقدم عنه أو تأخر . أما النظر إلى التركيب فهو الذى يقتضى المزية والفضيلة ، لأن لكل شاعر طريقة خاصة فى التأليف . فلو فرضنا أنه أخذ ما سبق تأليفه لشاعر آخر ، فإن هذا الأخذ لا يؤثر فيها ، بل يكون الأمر بمنزلة قصيدة ينتحلها آخر ، فلا يقال ان الانتحال أثر فيها[2].

إنما يكون التأثير والتأثر عند المقارنة بين مستويين تركيبيين بينهما تمايز فى الخواص الفنية ، وهنا تبرز الحداثة معقودة بهذه الخواص كما يرى الآمدى .

ذلك أن الإبداع الشعرى يمثل – عنده – وثائق لأغراض فنية تسمح بعقد المقارنات والموازنات بين الشعراء ، وإمكان هذه الموازنات فى ذاتها يؤكد أن الأصالة أمر نسبى ،لا تنحصر فى الاتيان بالجديد كل الجدة ، بقدر ما تنحصر فى التأليف على نحو جديد حتى ولو كان لأفكار قديمة ، وهذا التأليف الجديد كان البديع أبرز معالمه وأوضح سماته .

---

(١) سر الفصاحة : ٢٧٣ .

(٢) السابق : ٢٧٣ ، ٢٧٤ .

فعندما يعرض الآمدى لأبى تمام والبحترى يرى أن الثانى منهما – وان عد فى المحدثين زمانا – كان على نهج الأوائل فى شعره ونسق كلامه ، ولذا كان أشبه باشجع السلمى وأمثاله من المطبوعين ، فهو يميل إلى حلاوة النفس ، وحسن التخلص ، ووضع الكلام فى مواضعه ، وصحة العبارة ، وانكشاف المعانى .... أما الأول « فهو شديد التكلف صاحب صنعة ، ومستكره الألفاظ والمعانى ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ، ولا على طريقتهم ، لما فيه من الاستعارات البعيدة ، والمعانى المولدة ، فهو بأن يكون فى حيز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه أحق وأشبه (١).

وتسرب القديم إلى الجديد مثل – على نحو من الانحاء – مقياسا نقديا ينظر بـه إلى الابداع الأدبى وتقدر قيمته به ، كما صنع المبرد فى كثير من رواياته ، فقد كان ينظر إلى ما يصنعه الشاعر بما تسلمه من موروثه القديم ، وكيف واءم بينه وبين رؤيته الخاصة أو الذاتية ، فابن مناذر مثلا كان شاعرا حسن المراثى حلو التأبين ، « وكان رجلا عالما مقدما شاعرا مفلقا ، وخطيبا مستمعا ، وفى دهر قريب ، فله فى شعره شدة كلام العرب بروايته وأدبه ، وحلاوة كلام المحدثين بعصره ومشاهدته (٢).

وعندما تضيق رؤية الناقد عن إدراك هذا التواصل بين القديم والجديد، لا يجد مفرا من الرفض أو التحفظ فى بعض الأحوال ، ومن هنا لم يجد أبو تمام قبولا ، أو لنقل ان البعض لم يستطع استيعاب هذا النمط الجديد فى الأداء من حيث بناء الجمل على أساس من خلق تناسق معين بين مفرداتها أو تراكيبها ، ومن حيث الاهتمام بخلق ايقاعات صوتية أو دلالية لم يستسغها الذوق العام خاصة عند بعض النقاد الذين تجرى فى عروقهم أنماط تركيبة معينة تشربوها من اغراقهم فى النماذج القديمة بقيمها التعبيرية التقليدية ، ومن هنا اتهم هذا الشاعر أحيانا بالنثرية ، ومشابهة شعره للخطب ، حتى قال عنه ابن الأعرابى : « ان كان هذا شعرا فكلام العرب باطل (٣).

ولا شك أن ابن الأعرابى كانت له دوافعه الخاصة التى حالت بينه وبين المذهب المحدث فلم يقبله لغرابته « لأنه كان يرد عليه من معانيه مالا يفهمه ولا يعلمه ، فكان إذا سئل عن شىء منها يأنف أن يقول لا أدرى فيعدل إلى الطعن عليه (٤).

---

(١) الموازنة : ٢ .
(٢) الكامل : ٢ / ٣٤٥ .
(٣) الموازنة : ٨ .
(٤) السابق : ١٠

أما أبو تمام فكان واضحا فى مذهبه يلتزم به عن وعى ، وذلك برغم أن الوعى الجمالى لم يكن قد تهيأ تماما لاستيعاب صياغته البديعية التى كانت المفارقة والتقابل أهم لوازمها ، فنسب إليه كثير من الاحالات ، حتى كان بعض النقاد يحثونه على أن يقول ما يفهم ، فكان يطالبهم بفهم ما يقول[1]، أى تقبل هذا الإطار الفنى الذى يتفق أو يختلف عما ألفه العرب « والعرب لا تنظر فى أعطاف شعرها بأن تجانس أو تطابق أو تقابل ، فتترك لفظة للفظة ، أو معنى لمعنى ، كما يفعل المحدثون ، ولكن نظرها فى فصاحة الكلام وجزالته ، وبسط المعنى وابرازه ، واتقان بنية الشعر ، واحكام عقد القوافى ، وتلاحم الكلام بعضه ببعض [2]، فإذا جاء شىء من الصنعة استطرفوا ذلك فى البيت أو البيتين ، أما إذا كثر فهو عيب يشهد بخلاف الطبع ، « كالذى يأتى من أشعار حبيب والبحترى وغيرهما ، وقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها [3]. فهذه الصنعة البديعية مثلت حداثة تعبيرية أفاد منها بعض الشعراء فى الملاءمة بين ذواتهم وما يقولون من شعر ، ثم الملاءمة بين هذا الشعر لطبيعة الحياة الجديدة التى كانت المفارقة الاجتماعية والفكرية أهم سماتها ، وأبرز ملامحها : وبجانب كونها حداثة تعبيرية ، كانت أيضا تصويرا لموقف الشعراء من المادة التعبيرية التى أسلمتها إليهم لغتهم ، ذلك « أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم ، لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر فى أشعارهم فعرف فى زمانهم حتى سمى بهذا الإسم فأعرب عنه ودل عليه [4].

ويدقق ابن رشيق موقف الشعراء من هذا المذهب المحدث ، فيلحظ أنه لم يكن فى الأشعار المحدثة قبل مسلم إلا النبذ اليسير ، فهو فى منزلة زهير بالنسبة للمولدين من حيث ايطائه فى الصنعة واجادتها ، أما تفتيق البديع والتفنن فيه فأولويته كانت عند بشار وابن هرمة ، ثم تبعهما كلثوم بن عمرو العتابى ومنصور النمرى ومسلم بن الوليد وأبو نواس ، وتبع هؤلاء حبيب الطائى والبحترى وعبد الله بن المعتز ، فانتهى علم البديع والصنعة إليه وختم به .

---

(١) السابق : ٩ .

(٢) العمدة : ١ / ٨٣ ، ٨٤ .

(٣) السابق : ١ / ٨٤ .

(٤) البديع – ابن المعتز – ضمن كتاب (ابن المعتز وتراثه فى الأدب والنقد والبيان) محمد عبد المنعم خفاجى – العهد الجديد للطباعة سنة ١٩٥٨ : ٦١٠ ، ٦١١ .

وطبيعة التواصل بين القديم والجديد جعلت هناك مشابهة بين أبى نواس والنابغة فى الجزالة والرشاقة وحسن الديباجة والمعرفة بمدح الملوك ، وبين بشار وامرىء القيس فى تقدمه على المولدين وأخذهم عنه ، حتى قالوا ان بشارا أبو المحدثين .

ومن ناحية أخرى تعقد المشابهة بين بشار والأعشى لما بين شعريهما من كثافة الإيقاع ، حتى يخيل لمن يسمع هذا الشعر أن آخر ينشده معه فى نفس الوقت[1].

ويعلل القاضى الجرجانى لشيوع هذا المذهب ، بأن البديع كان يقع فى شعر القدامى « فى البيت بعد البيت على غير عمد وقصد ، فلما أفضى الشعر إلى المحدثين ، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن ، وتميزها عن أخواتها فى الرشاقة واللطف ، تكلفوا الاحتذاء عليها ، فسموه البديع ، فمن محسن ومسىء ، ومحمود ومذموم ومقتصد ومفرط »[2].

فالبديع أصبح وسيلة تعبيرية من الطراز الأول ، حيث يجعل من المفارقة الحسية أو المعنوية لغة أصلية ، كما يجعل من الإيقاع التكرارى طرازا يرتبط بالواقع مصدرا ومرجعا . وهو بذلك يمثل عملية تنظيم للعناصر التعبيرية ، حيث يخلع عليها طابعا زمنيا ومكانيا فى آن واحد ، وذلك يحتاج – بالطبع – إلى مهارة حرفية ، وخبرة بأساليب الإيقاع والتناسب ، وادراك لامكانات الأداة التعبيرية فى نقل تجربة الشاعر إلى المتلقى .

ولا شك أن هذه الظاهرة البديعية أصبحت تجد – بالإلحاح عليها – نوعا من القبول ، ثم الإعجاب والاستحسان ، حتى إستقرت علامة مميزة لتجليات الحداثة .

وقد أقبل المجتمع الفنى والأدبى عليها ليستريح من أخبار المتقدمين وأشعارهم ، فإن هذا شىء قد كثرت رواية الناس له فملوه . وقد قيل : لكل جديد لذة ، والذى يستعمل فى زماننا إنما هو أشعار المحدثين وأخبارهم [3].

وأصبح من المألوف أن نجد ناقدا كالقاضى الجرجانى يعجب بالصنعة البديعية عند أبى تمام ويعتبرها من العلامات البارزة فى شعره من حيث الحسن والإبداع « وقد تغزل أبو تمام فقال :

---

(١) انظر العمدة : ١ / ٨٥ .

(٢) الوساطة : ٣٤ .

(٣) طبقات الشعراء – ابن المعتز – تحقيق عبد الستار فراج – المعارف بمصر سنة ١٩٦٨ : ٨٦ .

دعنى وشرب الهوى يا شارب الكأس فـانني للـذى حسـيته حـاسى
لا يوحشنك ما استعجمت من سقمى فـإن منزله من أحسـن النـاس
من قطـع ألفاظـه توصيـل مهلكتى ووصـل ألحاظـه تقطيع أنفـاسى
متى أعيـش بتاميـل الرجـا إذا ماكان قطع رجائى فى يدى ياسى

فلم يخل بيت منها من معنى بديع وصنعة لطيفة ، طابق وجانس ، واستعار فأحسن ، وهى معدودة فى المختار من غزله . وحق لها ، فقد جمعت على قصرها فنونا من الحسن ، وأصنافا من البديع ، ثم فيها من الأحكام والمتانة والقوة ما تراه [1].

وإذا كان (التركيب) أقدر على إبراز تجليات الحداثة فإن (الافراد) يتصل بذلك على نحو من الأنحاء ،ذلك أن المبدع عندما يقع اختياره على بعض المفردات من مخزونه اللغوى فإنه لا يصنع ذلك بشكل عفوى ، بل تكون له دوافعه الجمالية التى تغلف هذا الاختيار الذى يتم عن وعى وقصد ، فتراعى الاعتبارات التى تتعلق ببنيته الجمالية من ناحية ، وتراعى الاعتبارات التى تتعلق بعملية التوصيل من ناحية أخرى .

فالعملية الفنية قد تدعو إلى إيقاع الاختيار – أحيانا – على معجم له خواص مميزة لتحقق التناسب المنشود ، حتى ولو أدى ذلك إلى استخدام ألفاظ غير عربية ما دامت تحقق الهدف الجمالى من استخدامها وخاصة فيما يتصل بأشكال البديع التى تكاثرت بفعل عوامل الاتصال بالثقافات الفارسية ، وليس الأمر مقصورا على احتياجات البديع ، بل يتجاوزه إلى احتياجات البناء الشعرى « لأن العرب تستعمل من ألفاظ العجم إذ احتاجت إليه لإقامة الوزن ، واتمام القافية ، وقد تتجاوز ذلك إلى استعماله مع الاستغناء عنه ، كما سموا (الحمل) برقا ، مع كثرة أسماء الغنم عندهم .... فليس بمحظور على الشاعر الاقتداء بهم فى أمثال ذلك إذا احتاج إليه .

أما المحدثون فقد اتسعوا فيه حتى جاوزوا الحد لما احتاجوا إلى الإفهام ، وكانت تلك الألفاظ أغلب على أهل زمانهم ، وأقرب من أفهام من يقصدون إفهامه . وقد أفرط أبو نواس حتى استعمل (زنمردة) و (بازبندة) و (باريكنده) وغير ذلك .

(1) الوساطة : ٢٣ ، ٣٣ .

فإن كانت اللفظة مسموعة عن العرب على ما حكاه أبو الطيب ، فقد زالت الكلفة ، وإن لم تكن محفوظة فيما رويناه من أمثالها عن العرب المحدثين يعتذر عنه ويقوم بحجته[1].

وقد لاحظ ابن الرومى فى بعض تسطيراته أن أبا تمام كان يطلب المعنى ولا يبالى باللفظ حتى انه لو تم له المعنى بلفظة نبطية لأتى بها[2]. أى أن الحاجة التعبيرية قد تتصل بالحداثة من حيث اختيار اللفظة ، ومن حيث تعليقها بغيرها من الألفاظ سواء فى ذلك أكان المقصود عملية التأثير أم عملية التعبير.

(٥)

وبما أن الألفاظ محكومة بإطار المواضعة ، فإن تجليات الحداثة تكون أعمق فى المعانى ، أى فيما يصنعه المبدع من تشكيل صياغته على نحو مفيد - كما يقال - ، وهى إفادة تجسد حركته الداخلية ، أو ما يمكن أن نسميه بالكلام النفسى .

فشعراء الصدر الأول للإسلام زادوا على معانى القدماء والمخضرمين ، ثم كان فى طبقة جرير والفرزدق من التوليدات والإبداعات العجيبة مالا يقع مثلها للقدماء إلا فى الندرة القليلة ، ثم جاء بشار بن برد وأصحابه فزادوا معانى ما مرت قط بخاطر جاهلى ولا مخضرم ولا إسلامى[3].

ومن المدهش أن تكون تجليات المعانى المحدثة جامعة للتقابل بين الوضوح الشديد الذى يقترب من فهم العوام ، والغموض الفنى الذى يصل إلى درجة الاسقاطات والرمز ، وبالطبع تأتى الأبنية اللغوية لتلعب دورًا مؤثرًا فى كل هذا من خلال الألوان البديعية التى تعمل على تسطيح المعنى أحيانا مثل ألاعيب الحريرى اللفظية ، كما تعمل على تعمية المعنى أحيانا أخرى بالاعتماد على غير المباشرة فى التعبير فى مثل التورية والالغاز والأسلوب الحكيم .

ويبدو أن المحدثين كانت لهم الأسبقية فى فرض ذوقهم من خلال ما يقدمونه من صور الأداء ، فابن وكيع يرى أن أشعار المولدين تروى لما اتسمت به ألفاظها من العذوبة والرقة

---

(١) الوساطة : ٤٦١ ، ٤٦٢ .
(٢) العمدة : ١ / ٨٦ .
(٣) السابق : ٢ / ١٨٥ .

والحلاوة ، ومعانيها من قرب المأخذ ، فلو أن المحدثين اصطنعوا لغة القدماء ومعانيهم ما تقبلها الناس » ولا سيما مع زهد الناس فى الأدب فى هذا العصر وما قاربه ، وإنما تكتب أشعارهم لقربها من الافهام ، وأن الخواص فى معرفتها كالعوام[1].

وفى المقابل قد يكون المعنى المحدث داخلا فى حدود الغموض الذى يحتاج إلى تفسير بقراط وتأويل أرسطوليس ، كما يقول القدماء .

ولا يرجع الاختلاف والتباين فى المعانى المحدثة إلى ذوات الشعراء فحسب ، بل يرجع أيضا إلى تباين التأثيرات الحضارية التى يخضعون لها ، فالمحدثون « أكثر ابتداعا للمعانى ، وألطف مأخذا ، وأدق نظرا ، لأن المحدثين عظم الملك الإسلامى فى زمانهم ، ورأوا ما لم يره المتقدمون ، وقد قيل : ان اللها تفتح اللها »[2].

ويقدم قدامة بن جعفر ملاحظة دقيقة تتصل بابتداع المعنى ، إذ يرى أن هذا الابتداع لا يستوجب حسنا أو قبحا ، بل ان الجودة أمر ذاتى ، فلا يقال أن هذا المعنى « جيد إذا قاله الشاعر من غير أن يكون تقدمه من قال مثله ، فهذا غير مستقيم ، بل يقال لما جرى هذا المجرى : طريف غريب ، إذا كان فردا قليلا ، فإذا كثر لم يسم بذلك .

وغريب وطريف ، هما شىء آخر غير حسن أو جيد ، لأنه يجوز أن يكون حسن جيد : غير طريف ولا غريب ، وطريف غريب : غير حسن ولا جيد ، فأما حسن جيد غير غريب ولا طريف ، فمثل تشبيههم الدروع بحباب الماء الذى تسوقه الرياح ، فإنه ليس يزيل جودة هذا التشبيه تعاور الشعراء إياه قديما أو حديثا ، وأما غريب وطريف لم يسبق إليه ، وهو قبيح بارد ، فملء الدنيا ، مثل أشعار قوم من المحدثين سبقوا إلى البرد فيها [3].

ويبدو أن تجليات الدلالة المحدثة تأتى – غالبا – فاتحة للصورة الشعرية ، والتشبيه – باعتباره نمطا بديعيا بالمعنى الواسع للفظة البديع – أقدرها على نقل هذه التجليات ، فالنفس تستمد صورها من خلال ما يعتورها من ضعف أو قوة ، ومن عجز أو قدرة ،

---

(١) السابق : ١ / ٥٨ .
(٢) المثل السائر : ٢ / ٦٣ .
(٣) نقد الشعراء – قدامة بن جعفر – تحقيق كمال مصطفى – الخانجى بالقاهرة سنة ١٩٧٩ : ١٤٩ .

وكل ذلك مرتبط بادراك الحواس لما يحيط بها ،فوصف الإنسان لما يراه أصوب من صفته لما لم يره ، « وتشبيه ما عاين بما عاين أفضل من تشبيه ما أبصر بما لم يبصر »[1].

وليست التجليات مقصورة على هذا التناسب بين المدركات الحسية ، وإنما ترجع أيضا إلى التقابل الداخلي لحركة المعنى عند المبدع ، فمن خلاله يسقط على الأشياء حوله صورا (محدثة) يستمدها من هذا المدرك الحسي .

وكثيرا ما نخطىء عندما نعتمد على تبريرات المبدعين لتفسير مواقفهم الفنية ، فهم - في الغالب - يبحثون عن أقرب الظواهر التي تساعدهم على اضفاء الشرعية الإبداعية على ما يقولون ، في حين أن تحرى العوامل الداخلية يكون أقرب إلى الصواب في إدراك هذا الإبداع ، وبخاصة في الصورة التشبيهية .

لقد رمي ابن الرومي بالتقصير لعجزه عن مجاراة ابن المعتز في تشبيهاته - مع أنه أقدر منه - في مثل وصفه الهلال بقوله :

فانظر إليه كزورق من فضة   قد اثقلته حمولة من عنبر

وقوله :

كأن آذريونها   والشمس فيه كالية
مداهن من ذهب   فيها بقايا غالية

فرد ابن الرومي بأن الله لا يكلف نفسا إلا وسعها ، فابن المعتز يصف ماعون بيته لأنه ابن الخلفاء ، أما هو فيقول ما يعرف ، وما يقع عليه ، كقوله في صفة الرقاقة :

ما أنس لا أنس خبازا مررت به   يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها في كفه كرة   وبين رؤيتها زهراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة   في صفحة الماء يرمى فيه بالحجر

ولا يقبل ابن رشيق هذا التبرير من ابن الرومي ، وإنما يعود بالصورة إلى حركة المعنى الداخلية عند الشاعر ، لأن الذي لا شك فيه أن ابن الرومي قد رأى ما رآه ابن المعتز ، وإنما تمحورت اهتمامات الأخير حول البناء التشبيهي في ذاته ، فنظر إلى

(1) العمدة : ٢ / ١٨٣ .

ماعون بيته وأثاثه فشبه به ، أما الأول فقد اتصلت حركته الداخلية بمتطلبات الحياة ، وهموم المعيشة ، على نحو جعله يمدح هذا ، ويهجو ذاك ، ويعاتب تارة ، ويستعطف أخرى . فالوقوع على الصورة التشبيهية فى ذاتها لا يكاد يحقق له الهدف الذى يسعى إليه ، والذى من أجله يقيم بناءه الشعرى[1].

وتكاد الصورة التشبيهية فى إطارها الموروث تكون ذات أنماط محددة يمكن ردها إلى ازدواجية (الحداثة والقدم) ، فالحداثة تطرح ما كان من جنس تشبيه النعامة للطرماح ، وصفة الثور الوحشى له أيضا ، وصفة مغارز ريش النعام إذا أمرط للشماخ ، ومثل بيت العنكبوت فيما يمتد من لغام الناقة تحت لحييها فى شعر الحطيئة ، وتشبيه الذباب بالأجذم ، ولحيى الغراب بالجلم لعنترة . وأشباه هذا مما انفردت به الأعراب والبادية ، كانفرادها بصفات النيران والفلوات الموحشة ، وورود مياهها الآجنة ، وتعسف طرقاتها المجهولة .

ثم تتداخل الحداثة والقدم فى صفات النجوم ومواقعها ، والسحب وما فيها من البروق والرعود ، والغيث وما ينبت عنه ، وبكاء الحمام وما يتصل به[2].

ثم تتجلى الحداثة على انفراد فى مثل قول بشار :

كأن فـؤاده كـرة تنزى	حذار البين ان نفع الحذار
يروعـه السـرار بكل أمـر	مخافة أن يكون به السرار

وقول عباس بن الأحنف :

أحـرم منكم بمـا أقول وقـد	نـال به العاشـقون من عشقوا
صـرت كأنى ذبالـة نصبـت	تضىء للنـاس وهى تحترق[3]

وتبدو محصلة الصورة التشبيهية وكأنها جماع تقاليد فنية لما تهيئه البيئة للشاعر ، مع ملاحظة التأثيرات الخاصة برؤيته للعالم ، التى يكون المتلقون بسبيل تقبلها واضفاء صفة الشرعية عليها .

---

(1) انظر السابق : ٢ / ١٨٣ – ١٨٥ .

(2) السابق : ١٨٦ ، ١٨٧ .

(3) الكامل : ٢ / ٥٠ ، ١١٣ .

وإلى أن يحدث ذلك للصورة وتجلياتها فى المعانى ، يظل هناك حاجز عقلى ونفسى يحجبها عن كثير من المتلقين ، وقد سئل أعرابى استمع إلى قصيدة أبى تمام :

طلل الجميع لقد عفوت حميدا وكفى على رزئى بذاك شهيدا

كيف ترى هذا الشعر ؟ فقال : فيه ما أستحسنه ، وفيه ما لا أعرفه ولم أسمع بمثله ، فإما أن يكون هذا الرجل أشعر الناس جميعا ، وأما أن يكون الناس جميعا أشعر منه[1].

وليس هذا الأعرابى وحده الذى لم يستطع استيعاب حداثة أبى تمام ، بل شاركه فى ذلك بعض النقاد ، كالآمدى الذى يروى قوله :

ظعنوا فكان بكاى حولا بعدهم ثم ارعويت وذاك حكم لبيد
أجدر بجمرة لوعة اطفاؤها بالدمع أن تزداد طول وقود

ويعلق عليه بنحو ما علق الأعرابى : فهو « خلاف ما عليه العرب ، وضد ما يعرف من معانيها ، لأن من شأن الدمع أن يطفى الغليل ، ويبرد حرارة الحزن ، ويزيل شدة الوجد ، ويعقب الراحة ، وهو فى أشعارهم كثير موجود ينحى به هذا النحو من المعنى »[2].

ولم يسلم كثير من المحدثين من هذه الضغوط النقدية التى حاولت التصدى لتلك المعانى المحدثة ، مغفلة – عن وعى أو بدون وعى – ركائز التطور الحضارى والخبرات الجديدة التى اكتسبها الشعراء ، والامكانات التى فتقها المحدثون فى تطويع أدواتهم التعبيرية لتتسع لكل مضمون مستحدث ، بحيث يشبع حاجة عصره الجمالية .

وقد أفاد أبو تمام – كما أفاد غيره – من كل ذلك ، فتحرك كل شاعر فنيا فى مكانه وزمانه المناسب ، لم يتقدم عنه ولم يتأخر ، فكانت ظواهر التناقض والتقابل ، وكانت المحاكاة العقلية ، وكان الفهم الواعى والتمثيل العميق لمتغيرات المجتمع ، يؤازر ذلك ويعاونه خبرة ثقافية تهيء لصاحبها قدرا مناسبا من رياضة اللغة على أداء كل ذلك .

روى محمد بن قدامة أنه دخل على أبى تمام بقزوين وحواليه من الدفاتر ما غرق فيه فما كاد يرى ، فوقف ساعة وهو لا يعلم بمكانه لما هو فيه ، ثم رفع رأسه وسلم عليه ،

---

(١) أخبار أبى تمام – الصولى – لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة سنة ١٩٢٧ : ٢٤٥ .
(٢) الموازنة : ٩٢ .

فقال له : يا أبا تمام ، انك لتنظر فى الكتب كثيرا ، وتدمن الدرس ، فما أصبرك عليها !
فقال : والله مالى الف غيرها ، ولا لذة سواها ، وانى لخليق أن أتفقدها أن أحسن[1].

وهذا كله جعل من معانيه شيئا غير مألوف ، ومن صوره شيئا بعيدا عن الإدراك ، وهذا المدرك البعيد حصره الآمدى حصرا دقيقا فى أنه جعل « للدهر أخدعا ويدا تقطع من الزند ، وكأنه يصرع ويحل ويشرق بالكرام ، ويبتسم وأن الأيام تنزله ، والزمان أبلق ، وجعل للمدح يدا ، ولقصائده مزامير إلا أنها لا تنفخ ولا تزمر ، وجعل المعروف مسلما تارة ومرتدا أخرى ، والحادث وغدا ، وجذب الندى الممدوح - بزعمه - جذبة حتى خر صريعا بين قصائده ، وجعل المجد مما يحقد عليه الخوف ، وأن له جسدا وكبدا ، وجعل لصروف النوى قدا ، وللأمن فرشا ، وظن أن الغيث كان دهرا حاكيا ، وجعل للأيام ظهرا يركب ، والليالى كأنها عوارك ، والزمان كأنه صب عليه ماء ، والفرس كأنه ابن الزمان الأبلق [2].

وهذا المسلك التعبيرى أخذ أشكالاً لا تكاد تتشابه أو تتوافق فى إطارها العام ، وإن كان ذلك لم يمنع من وجود التباين الفردى فى جرأته الفكرية باتصاله بماهيات الموجودات ، وانعكاس ذلك فى ذهنية شعرية لم توافق النمط الموروث ،فأصبحت حقائق الأشياء باطنها كظاهرها ، وتجسدت هذه الحقائق فى صور ينتزعها الشعراء من المدرك الحسى حولهم ، بما فيها من الكشف والخفاء ، وبما فيها من التصريح والرمز ، فكانت الشعراء تجرى على قريب من هذا كما يقول القاضى الجرجانى « حتى استرسل أبو تمام . ومال إلى الرخصة ، فأخرجه إلى التعدى ، وتبعه أكثر المحدثين بعده ، فوقفوا عند مراتبهم من الإحسان والإساءة ، والتقصير والإصابة [3].

وتبدت هذه التجليات فى كثير من ألوان الأداء التى راح الشعراء يرددونها من قصيدة إلى أخرى ، والنقاد والدارسون يتابعونهم ويرصدونها ، ثم يعملون على توصيفها شكليا ودلاليا ويضيفون بعضها إلى (البديع) وبعضها الآخر إلى غيره من مباحث البلاغة ، فيسمون بعضها (غلوا) مرة و (مبالغة) أخرى ، و (افراطا) مرة ، و (تفريطا)

---

(١) طبقات الشعراء لابن المعتز : ٢٨٣ .
(٢) الموازنة : ١١٤ .
(٣) الوساطة : ٤٢٩ .

أخرى ، وكان تجاوز الإطار العقلى هو المكون الأساسى للمذهب المحدث ، حتى قال ابن رشيق : « لو كان الشعر هو المبالغة لكانت الحاضرة والمحدثون أشعر من القدماء» [1].

ولأمر ما انتهت حياة كثير من الشعراء المحدثين نهاية مأساوية ، فيها اتهام بالزندقة والإلحاد ، والفسق والفجور ، والحمق والخلاعة ، والمروق على السلطة الدينية الدنيوية ، وكان فى مقدمة من اكتوى بهذه النهاية المأساوية بشار أستاذ المحدثين[2].

(٦)

ولاشك أنه قد سيطر على الشعراء تصور سابق لإمكان تنظيم الإطار الخارجى أو الشكلى ، ولاشك أيضا أن تجليات الحداثة اتصلت على نحو ما بهذا التصور ، ذلك أن التجاوب مع أى شكل إنما ينبع من حس جمالى لا ينفصل عن المضمون ، وعدم انفصاله أكسبه طبيعة متغيرة تبعا لمتغيرات العصر من ناحية ، ولخصوصية التجربة من ناحية أخرى ، وعلى هذا لا يكتسب أى تشكيل سابق أحقية فى التفوق على التشكيل اللاحق ، بل كل شكل هو مرحلة مناسبة لاحتواء مضمونها ، دون مجال للمفاضلة بينهما .

وذلك على الرغم من نظر النقاد إلى خطة البناء الشعرى خاصة وكأنها طقس مقدس نتيجة للالحاح عليه من شاعر إلى آخر ، ومن مرحلة إلى أخرى ، ولذا كان العدول عن هذه الخطة بمثابة اعتداء على هذه القداسة ، حتى ولو كان ذلك موازيا دلاليا لتطورات الواقع الاجتماعى والثقافى ، حتى وجدنا رجلا كابن قتيبة وكأنه يبث دعوة خفية من خلال تعرضه لبناء القصيدة الشعرية . « فليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، أو يبكى مشيد البناء ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافى ، أو يرحل على حمار وبغل ويصفهما ، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يرد على المياه العذاب الجوارى ، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن والطوامى ، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس ، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة [3].

---

(١) العمدة : ٢ / ٤٣ .

(٢) انظر طبقات ابن المعتز : ٢١ ، ٤٢ ، ٦٧ ، ٩٠ ، ١٧٢ ، ٢٤٤ ، ٣٢٠، ٣٤٢، ٣٩١.

(٣) الشعر والشعراء – ابن قتيبة – تحقيق أحمد محمد شاكر – المعارف بمصر سنة ١٩٦٧ : ١/٧٥، ٧٦ .

فلا معنى لأن يورد ابن قتيبة هذه الأشكال الممكنة إلا لأنه أدرك فيها صورا وأشكالا هى أقدر على احتواء التجارب الجديدة ، أو هى – على الأقل – قادرة على أن تحتويها ، وبالضرورة لابد من تطويع اللغة لكى تلائم هذا الجديد فى الحياة ، فتأتى انساقها على نحو يتميز بالتحرر من الصور القديمة إلى صور سادت وسيطرت ودفعت الشعراء دفعا إلى الانغماس فيها بكل طاقاتهم الإبداعية سواء فى الإطار الكلى أو فى الأبنية الجزئية .

ولعل هذا هو الذى حول الدعوة الخفية عند ابن قتيبة إلى تصريح وإعلان عند ابن رشيق ، حيث قرر أن من عادة القدماء « أن يذكر الشاعر ما قطع من المفاوز ، وما أنضى من الركائب ، وما تجشم من هول الليل وسهره ، وطول النهار وهجيره ، وقلة الماء وغئوره ، ثم يخرج إلى مدح المقصود ليوجب عليه حق القصد وذمام القاصد ، ويستحق منه المكافأة ، وكانوا قديما أصحاب خيام ينتقلون من موضع إلى آخر ، فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار ،فتلك ديارهم ، وليست كأبنية الحاضرة ، فلا معنى لذكر الحضرى الديار إلا مجازا ، لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح ، ولا يمحوها المطر ، إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل لا يمكن أن يعيشه أحد من أهل الجيل [1].

والملاحظ أن تجليات الحداثة – فى هذا المجال – بدأت بتأثيرات متدرجة وجهت الطاقة الفاعلة إلى عملية إزاحة جزئية لما هو متعارف عليه . وقد تبنت من أجل ذلك مسلكا يعتمد على تنظيم أجزاء القول تنظيما شخصيا ، وإن كان غير منفصل عن الإطار العام ، حتى لا يفقد شرعيته ، ومن ثم فإن محاولة (الأنا) المبتكرة تأكيد قدرتها على تجاوز الإطار الموروث كانت من خلال إدخال التعديلات التى تومىء إلى إمكان هذا التجاوز أكثر مما كانت تجاوزا فى ذاته .

ويمكن رصد من هذا الإدراك على نحو ما من خلال ما ردده ابن رشيق عن بعض الشعراء المحدثين الذين لا يجعلون لكلامهم بسطا ، بل يهجمون على ما يريدون مكافحة ،ويتناولونه مصافحة ، وكان أبو نواس فى تجلياته يفتق إمكانات البناء الشعرى فيجعل من الحداثة والقدم طرفى نقيض بالاعتماد على تنظيم المنبهات التعبيرية تنظيما تقابليا فى مثل قوله :

لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند   وأشرب على الورد من حمراء كالورد

(١) العمدة : ١ / ١٥١ .

وقد نعجب عندما نجد الحاتمى وبعض أشياخه يعدون أفضل ابتداء صنعه شاعر من القدماء والمحدثين قول أبى نواس أيضا :

لا تبـك ليلى ولا تطـرب إلى هنـد   وأشرب على الـورد من حمراء كالـورد

وليست المسألة عملية استبدال مقدمة بمقدمة مع الاحتفاظ بالبناء الموروث للقصيدة القديمة ، وإنما هى – فى رأينا – عملية تبن لتنظيم آخر يكون شديد الاقتراب من كون الشاعر الخاص ، حتى ولو كان ذلك مغايرا لكل ما تعارف عليه السابقون فى أبنيتهم الكلية أو الجزئية ، ومن ثم لم يكن غريبا أن يلجأ شاعر كأبى تمام إلى تفتيق الصياغة على نحو جديد يعمل فيه على نمط تكرارى قد لا يرضى النقاد ، وان أرضى ذوقه الخاص وطبيعة المتغيرات التى جدت على الحياة فى مثل قوله :

فالمجد لايرضى بأن ترضى بأن   يرضى المؤمل منك إلا بالرضى

وقد عابه على هذا البناء التكرارى اسحق الموصلى وقال له « لقد شققت على نفسك يا أبا تمام والشعر أسهل من هذا »[1].

وكما كان التنظيم الشخصى هو أساس البناء الشكلى لحركة المعنى داخل القصيدة ، كان أيضا أساس البناء الشعرى لحركة الإيقاع ، وهى حركة قامت على أساس من التوفيق بين مظهرين له :

الأول : الإيقاع العروضى كما قننه الخليل بن أحمد .

الآخر : الإيقاع الصرفى الذى يحكم بنية الكلمة صوتيا ، وداخل هذا الإيقاع تنضوى ألوان من التقابلات الدلالية والصوتية التى تندرج تحت ما سماه القدماء بعلم البديع .

وفى تصورنا أن التوفيق بين هذين المظهرين هو الذي يكسب الإيقاع الشعرى ذاتية ترتبط بمبدعه ، بل ان التوفيق قد امتد إلى الأداء النثري فكثف من إيقاعه لكى يقترب من خواص البناء الشعرى بما يحدث فيه من توازى وتساوى وتقابل وتطابق .

وفى تصورنا أيضا أن بعض تجليات الحداثة قد وجدت لها مدخلا فى هذه الناحية الموسيقية – وإن لم يكن لها هذا الوضوح الذى لاحظناه – فقد تبدت

---

(١) سر الفصاحة : ٨٧ .

بعض إشارات هنا أو هناك تدل على معاناة هذه العملية الإيقاعية ، وبخاصة عند شاعر مجدد كأبي تمام .

وقد آثار مطلعه (قدك اتئب أربيت في الغلواء) كثيرا من الجدل ، وهاجمه معظم النقاد ، على الرغم من أن ألفاظ الشطر صحيحة فصيحة ، من ألفاظ العرب المستعملة – كما يقول الآمدى – .

ولكن ما يهمنا هنا تلك الملاحظة الدقيقة لبعض علماء الشعر من أن الشاعر قد نظم كلماته دون أن يفرق بينها ، ويبدو أن الشاعر قد صنع ذلك ليتحقق له التوفيق بين البناء الصرفي والبناء العروضى ، حتى صار قوله (قدك اتئب) بمنزلة كلمة واحدة على وزن (مستفعلن) ولعل هذا ما جعل الآمدى يقول : ان أبا تمام لو قال هذا الكلام في الأداء النثرى لما أخذ عليه شيء[1].

ويبدو أن هذا التوفيق كان يمثل مشكلة أكثر حدة مع تأخر الزمن نسبيا . ومن ثم كانت هناك محاولات تجديدية في استنبات أوزان جديدة ، بل في نظام الموسيقى الشعرية جملة ، ومن ثم ظهر هناك نوع من التقارب بين الأداء النثرى والأداء الشعرى حتى اختلط الأمر على البعض فسموا الفواصل السجعية شعرا ، فقد ذكر ابن جنى أن بعض معاصريه كان يسمى لونا من الأداء النثرى بالشعر قال : « أنشدنى مرة بعض أحداثنا شيئا سماه شعرا على رسم للمولدين في مثله ، غير أنه عندى أنا قواف منسوقة غير محشوة في معنى قول سلم الخاسر :

موسى القمر .. غيث بكر .. ثم انهمر

وقول الآخر :

كيف ألم .. بذى سلم .. يسرى العتم .. جاد بغم.

وقول الآخر :

قالت حيل .. شؤم الغزل .. هذا الرجل .. حين احتفل .. أهدى بصل[2].

---

(١) الموازنة : ٢١٠ .

(٢) الخصائص : ٢ / ٢٦٣ ، ٢٦٤ .

أما التعديلات داخل الإطار الموروث فقد أخذت أشكالا مختلفة تتدرج من تعديل بعض القيم الصوتية إلى استخراج أوزان جديدة تحتمل تحقق الملاءمة بين الإطار الخارجى والداخلى للإيقاع ، وذلك بالاتكاء على ألوان بديعية معينة ، فقد كان المحدثون يجرون فى شعرهم غير المصرع مجرى المصرع ، فقال شاعرهم :

فالوجه مثل الصبح مبيض   والشعر مثل الليل مسود

وأبو تمام جرى إلى أكثر من هذا ، فصرع المصراع فى قوله :

يقول فيسمع ، ويمشى فيسرع   ويضرب فى ذات الاله فيوجع

وفى مثل هذا قال أبو الطيب :

إنما بدر بن عمار سحاب   هطل فيه ثواب وعقاب

« فإنه أخرج الرمل على (فاعلاتن) فى العروض ، فأجرى على ذلك جميع القصيدة فى الأبيات غير المصرعة ، وإنما جاء الشعر منه على (فاعلن) ، لكن أصله فى الدائرة (فاعلاتن) وإن كان غير محفوظ عن العرب [1].

(٧)

لاشك أن اعتبار البديع أحد تجليات الحداثة أحدث أثرا بالغا داخل الحركة الأدبية واللغوية ، ومن ثم ظل مثار جدل ونقاش بين رفض وقبول ففرض على الدارسين أن يعرضوا له مرة بعد أخرى ، ليحللوا عناصره تارة ، ويربطوه بتقابلات الصياغة على أشكالها المختلفة تارة أخرى ، ويوضحوا تأثيرات الماضى فيه تارة ثالثة .

ان رؤية التجليات فى مرحلة سابقة ، وتحديد شروطها – لاشك – يساعد مساعدة فعالة فى رؤيتها اللاحقة ، ومن هنا يكون رصدنا لحداثة البديع فى التراث عنصرا مفيدا فى معالجة القضية نفسها اليوم وخاصة فى الجانب التطبيقى ، وبمعنى آخر نقول : إن فى تراثنا القديم عناصر تجديد يمكن أن نعيد فحص بعضها اليوم لتكون من مكونات نسيج عصرنا ، دون أن ننغلق عليها وحدها ، بل نحاول من خلالها تعقب الظواهر ، وردها إلى الشعور الواعى بأسبابها وإلى منابعها التى فجرتها .

---

(١) الوساطة : ٤٦٨.

ولا يمكن أن نتصور تجليات الحداثة البديعية إلا فى إطار واقعها ، والزمن هنا يمثل عنصر ربط لتتابع الظواهر وتراكمها ، فيجعل منها وحدة تصورية تجعل من الثابت شرطا للمتحرك ، بل يكون هذا الثبات هو نقطة البداية لحركة أخرى توائم عصرها .

وعلى نحو ما لابد أن يكون الامتداد الزمنى محكوما بإطار المكان ؛ فطبيعة التغير لا تتحرك فى فراغ ، وإنما تستقر فى المكان ، فتفرز اشعاعاتها داخلا أو خارجا ، ظاهرا أو باطنا ، واغفال مثل ذلك يهيء لكثير من الأحكام المضللة ، كما يعوق استيعاب ظواهر الحداثة فى ارهاصاتها .

ومن طبيعة الأمور أن يفرض الواقع الفني وجوده على تجليات الحداثة ، سواء اتصل هذا الواقع بقضايا اللغة ، أو قضايا الأدب بأبنيته الفنية ، على أساس العلاقة الشرطية التى تربط بينهما ، ولعل هذا ما جعل عناصر التقييم منوطة بالقديم تارة ، وبالحديث تارة أخرى ، فعندما تتم عملية الرصد اللغوى لما أبدعه الشاعر ، يكون الحكم بالقدم أو الحداثة متعلقا بعملية الألفاظ أو الجمل ، فى حين ينعدم ذلك أو يقل عند تناول توزيع الكلمات التى تصنع نظام النص وتخلق له وجوده الفنى .

وناتج هاتين العمليتين هو الدلالة ، وهى مجال التجليات المحدثة ، بالتوليد والتنمية والإضافة والخلق والإبتكار ، وإن ظل كل ذلك فى إطار تحسينى هامشى بالنسبة للأبنية البديعية ، ولم يدخل فى صلب العملية الفنية إلا فيما أُطلق عليه علم المعانى وعلم البيان ، وعلى وجه الخصوص فى بناء الصورة التشبيهية التى اعتبرت أبرز الوسائل على أساس ما فيها من امكانات التصور الفنى لعالم الموجودات .

وانعكاس المضمون على الشكل أضفى عليه نوعا من هذه الحداثة أيضا ، ولكن فى حدود معينة يكون فيها التنظيم الشخصى الحذر هو العامل الفعال ، فهو لم يتحول إلى انطلاقات جماعية تحقق للشكل حداثته المطلقة .

وكل هذا قد أكد - بلاشك - ما فى التراث من عناصر التجديد التى تبدت عفوية أحيانا ، وواضحة فى الوعى أحيانا أخرى ، ومن المقبول أن نحاول اليوم ربطها بما يناظرها أو يقترب منها ، لتكون خيطا فى نسيج الحاضر ، فتساعد فى إبراز الأصالة من خلال التعامل مع الموروث تعاملا مستحدثا ، قد يضيف ، وقد يحذف ، لكنه فى هذا وذاك يحاول أن يحقق أكبر قدر فى الكشف عن نظام النص

الأدبى بتحليل بنيته من خلال أدوات تعامل بها القدماء تطبيقيا فأبدعوا شيئا غير مألوف ، وإن أفسد المنظرون كثيرا من هذا الإبداع بالإغراق فى الشكلية ، والإصرار على منطقة الأبنية اللغوية البديعية.

البديع والتكرار

(١)

ان النظر فى البحث البديعى فى مجمله يؤكد أن رجال البلاغة قد أهمهم تحسس بنية الجملة ، ثم توصيف جزئياتها بحيث يقدمون للدارسين صورة متكاملة لعناصر العمل الأدبى فى شكله الذى وصل إليهم ، وقد كان منطلقهم التدقيق فى البنيات الجزئية ، أو بمعنى آخر المفردات التى منها تتكون البنية فى شكلها الجزئى ، ثم بتراكب البنيات حتى يتم العمل الأدبى فى صورته التى نقرؤها أو نسمعها .

والتحرك البلاغى لم تكد تفلت منه وسيلة تعبيرية إلا وكشف عنها وأوضح خواصها واختار لها التسمية التى تناسبها ، ولكن يبدو أن معظم الاهتمام كان منوطا بالمستوى الشكلى المحسوس الذى هو وسيلة إلى الوصول للمستوى الباطنى غير المحسوس ، فقد كان أمام البلاغيين أمران :

الأول : فكرة خفية تدور فى باطن الذهن .

الثانى : مستوى سطحى ملموس ، ولا يمكن الوصول إلى المستوى الأول إلا بالتحرك داخل خيوط المستوى الثانى ، حقيقة ان الفصل بين الأمرين أمر فى غاية الصعوبة ، ان لم نقل الاحالة ، ولكنها عملية لابد منها خاصة عندما نعود إلى النص الأدبى بالدراسة والتحليل والكشف عن خواصه الدلالية ، ففى هذه الحالة لابد من الامساك بخيوط المستوى السطحى والتحرك بين جزئياته والكشف عن نظامها ، ثم منها يمكن الكشف عن الدلالة فى صورتها القريبة مما أراده الأديب ، أى أن عملية الكشف وان كانت تنظر إلى حركة المعنى عند الأديب ، فإنها تعتمد على شىء مادى يمكن القول معه ان هذه هى حدود المعنى وغايته ، وليس معنى هذا، القول بالوصول إلى الدلالة النهائية ، أو المعنى الوحيد ، لأن فى مثل هذا القول مصادرة على اجتهادات أخرى ، ومصادرة على ألوان أخرى من البحث قد تتوصل إلى أمور لم تخطر على بال الباحث الأول ، أو لم يرها مناسبة لصياغة النص . والنظرة الأولى للبحث البديعى فى كشوفه النظرية أو التطبيقية ، تدل على أن البديعيين كانوا يدققون فيما بين أيديهم من نماذج ابداعية . وحاولوا الكشف

عن طبيعتها المزدوجة التى تقوم على ثنائيات عرضنا لبعضها فيما سبق ، وهذه الثنائيات تقوم على التقابل أو التطابق الظاهرى ، لكنها تسير مسار التحولات الدلالية التى تبدأ من منطقة فى المعنى لها حدودها المميزة إلى حدود منطقة أخرى تتصل بالأولى نوع اتصال ، وقد تنفصل عنها فى الدلالة لكنها تظل ناتجة عنها ومتحولة منها ، أى أن التطابق والتقابل يصبح عملية نمو فكرى ، فيأخذ أشكالا مختلفة منها ما يكون تتميما ، أو تكميلا ، ومنها ما يكون اجمالا أو تفصيلا ، أى أن التحول هنا يكون على مستوى عميق يتبعه فى الظاهر السطحى تقسيمات وتفريعات يمكن رصدها من خلال النماذج التطبيقية .

وليس التقابل وحده أساس هذه التحولات فى البنية التركيبية بل ان أنماط الأداء تتكاثر بمستويات مختلفة صوتية وغير صوتية لتصنع كثيرا من هذه التحولات التى نظر البلاغيين فدققوا فيها وتأملوها ثم رصدوها فى اطاراتها المختلفة .

وقد اهتم البلاغيون اهتماما خاصا ببعض التنويعات اللغوية التى تتأتى فى مستوى السطح فتقدم الدلالة الفنية ، ويكون ذلك من رصد التوافق أو التخالف فى الحروف والكلمات والجمل ، أى أنها عملية تتبع لحركة التركيب تدريجيا من الأقل فالأكثر ، وقد امتد البحث فى هذا المجال إلى تنعويعات تستند إلى عدد من المؤثرات الجديرة بالاعتبار ، والتى يمكن وصلها بالمبدع أو الملتقى ، وهذه المؤثرات تتحول وتتبدل وتنحرف أحيانا عن مجراها فى الاستعمال المألوف لتكون فى النهاية تنوعا فرديا أو جماعيا أسموه البديع .

ويجب أن ندرك أن تحرك البديعيين كان على مستويين — كما قلنا — ومن هنا كانت بعض أراء البلاغيين مترددة بينهما ، بمعنى أن بعضهم كان يعتمد المستوى السطحى ، والبعض الآخر كان يبحث عن المستوى الباطنى ، حتى ان السكاكى — وهو من اتهم بقذف البديع خارج دائرة البلاغة — نجده فى مفتاح العلوم يربط المستويين معا ، فى حركة تحولية تبدأ منطقتها من المستوى اللفظى لتصل إلى المعانى فيقول : « وأصل الحسن فى جميع ذلك أن تكون الألفاظ توابع للمعانى ، لا أن تكون المعانى لها توابع أعنى ألا تكون متكلفة »[1].

---

(١) مفتاح العلوم : ١٨٢ .

فلا معنى لأن نتوقف عند استخدام الألفاظ دون ربطها بالمعنى ، ومحاولة قصر الجهد على تنسيقها دون اعتبار للخط الباطنى وهو المعنى ، ومن هنا لم يمانع السكاكى فى ضم بعض مباحث البديع إلى المعانى والبيان .

ومن الحق أن نقول ان مباحث البديع – فى جملتها – دارت داخل حدود الجملة الواحدة ، وكان امتدادها خارج حدود الجملة نادرا ، والجملة بطبيعتها تتكون من مجموعة متآلفة من المفردات بحيث تؤدى فى النهاية معنى مفيدا ، وهذا المعنى تكون أساسا فى صورة ذهنية لدى المتكلم ، وهو بدوره يسعى لكى ينقله فى أنسب صياغة حسب الأساليب الابداعية إلى المتلقى ، وبما أننا نمتلك بميراثنا اللغوى امكانات تكون الجملة شكليا ، فإن هذا الامكان يتيح لنا وصف بنية الجملة وكيفية ارتباط المعنى بمجموعة من الألفاظ المنطوقة أو المكتوبة ، وبقدر ما نتمكن من وصف بنية الجملة ، بقدر ما نستطيع أن نلقى الضوء على العلاقات المتمثلة فيها والتى تربط بين الشكل والمضمون .

من هذا المنطلق نجد البلاغيين يمدون مباحثهم إلى مختلف ألوان التعبير ليرصدوها ويضعوا لها المسميات المتوافقة معها ، ويمكن أن نتبين فى هذه المباحث الاهتمام برصد التنويعات اللفظية وما لها من قيمة شكلية فى الأداء باعتبار أن اللغة تستعين بتنظيمات متعددة لا حصر لها ، وتسلك من أجل ذلك طرقا متعددة – يمكن من وجهة نظر البلاغيين – اخضاعها لقوانين عامة وثابتة ، وربما كان مراقبة تشكيل الجملة وتقصى أجزائها هو الذى قادهم إلى استخلاص الخواص الجزئية التى تسيطر عليها ، والتى تتبادل التأثير لأداء المعنى المقصود ، وربما كان هذا أيضا هو الذى دعاهم إلى المبالغة فى استخلاص تنويعات الجملة وجزئياتها حتى أصبح لكل تعبير تسمية محددة تكاد تغطى مساحة الصياغة فى جملتها .

ومع التدقيق ومعاودة النظر يتكشف أن البحث البديعى تجمع بين ألوانه علاقة تحتية تحكمه وتهيمن عليه ، اذ المنطلق الذى له يتمثل بدرجة خفية فى عملية التكرار التى لازمت عملية التشعيب والتقسيم ، فالتكرار هو الممثل للبنية العميقة التى تحكم حركة المعنى فى مختلف ألوان البديع . ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبع المفردات البديعية فى شكلها السطحى ثم ربطها بحركة المعنى ، وهنا يتضح للباحث أن البديعيين – بوعى أو بدون وعى – أحكموا الربط بين تشكيلاتهم وتوصيفاتهم برباط كلى يجعل

من رصد الظواهر البديعية وسيلة للوصول إلى الدلالة فى صورتها الكلية ، وذلك بالرغم من أن البديع نفسه قام على ظواهر جزئية داخل حدود الجملة .

وإذا كان هذا المنطلق هو المدخل الطبيعى لفهم البديع فى كليته ، فإنه فى نفس الوقت يمكن أن يساعد فى تجميع خيوط الصياغة فى اطار كلى يكون التكرار هو ناتجه الأول .

ولتحقيق هذا الافتراض الذى ندعيه علينا أن نعاود النظر فيما قدمته لنا كتب البلاغيين من محسنات لنحاول الجمع بينها داخل النظام الذى يحكمها دون أن نحاول فرض هذا النظام عليها ، وإنما نترك لعناصر الصياغة أن تفرز ما خفى من دلالتها عن طريق المستويات الصوتية أو التركيبية ليكون ذلك وسيلة للقول بظاهرة التكرار التى تجمع بينها .

لقد كان عنصر الايقاع خاصية تتوفر بدرجة عالية فى الشعر ، كما تتوفر بشكل أو بآخر فى النثر ، فوجدنا فيهما كثيرا من التغير والتساوى والتوازى والتوازن ، وكلها عناصر ايقاعية اهتم لها البلاغيون وبذلوا جهدا وفيرا فى اكتشاف قوانينها ، والحق أنهم بذلوا فى هذا المجال جهدا وفيرا للكشف عن عناصر التناسب والتوازن فى الألفاظ والمعانى ، وهذا التناسب والتوازن جاء من خلفية تكرارية ، وان لم تظهر فى اللفظ فإن ظهورها يكون جليا فى المعنى ، فالطباق مثلا وهو أكثر ألوان البديع دورانا على المستوى النظرى أو التطبيقى يمكن بالكشف عن بنيته الحقيقية تبين حقيقته التكرارية ، وذلك بالرغم مما ادعاه التنوخى من بعد هذا اللون عن ظواهر التناسب حيث يقول عند الحديث عن التناسب فى الألفاظ والمعانى « وأكثر ما يحتاج إليه فى الألفاظ لأن المعانى التى تطلب لا يلزم فيها ترتيب ولا مناسبة ، فإن المتكلم قد يفتقر إلى ذكر الأشياء المتناقضة والمتضادة والمتنافرة ، وحيث لا يفتقر إلى شيء من ذلك فهو التناسب ، فكأنه مضطر إلى ما يأتى به إذا كان مرادا »[1].

ومن الغريب أنه عاد بعد ذلك وعد (المقابلة) من ألوان التناسب وربما كان مرجع ذلك إلى اعتقاده بأنه تناسب فى اللفظ دون المعنى ، لكن الذى نهتم له هنا هو مرجع هذا الحسن من الاطار الكلى الذى افترضناه حيث يمكن اضافة هذا اللون التعبيرى إلى التكرار من حيث الوظيفة التى يؤديها على المستوى الدلالى ، فقد رأينا أن التناقض يمثل

---

(١) الأقصى القريب : ٩٢ .

نوعا من التناسب ، ومن هنا جعل قدامة (الطباق والمقابلة) من نعوت المعانى[1]، كما أطلق عليها العلوى تسمية (التكافؤ)[2].

والنظر إلى علاقة الدل بالمدلول يمكن أن يؤدى إلى الملاحظة التالية :

+ اختلاف فى المدلولين = تمام الاختلاف

اختلاف فى الدالين + اتفاق فى المدلولين = ترادف

+ تضاد فى المدلولين = طباق

+ اتفاق فى المدلولين = تكرار

اتفاق فى الدالين + اختلاف فى المدلولين = جناس

+ تضاد فى المدلولين = جناس – طباق[3]

والانتقال إلى الحركة الباطنية للطباق والمقابلة يؤدى إلى الرصد التالى :

	أبيض			أبيض	
حضور					غياب
	أسود			أسود	

فحضور النقيض يستدعى حضور نقيضه غيابا ، مما يعطى للتقابل طبيعة تكرارية مزدوجة من خلال حركة الذهن بين المتناقضات ، وبرغم أن النظام اللغوى لا يعرف الأنسقة الخاصة وإنما يخضع لقواعد تتحكم فى علاقاته ، برغم ذلك تظل علاقة التضاد نسقا تعبيريا يقدمه المعجم للمتكلم ، وعلى هذا يكون استحضار معنى من المعانى مؤديا بالضرورة إلى استحضار مقابلة ، فإذا جمعنا بين المتقابلين كان الجمع من طريقين – مختلفين كما فى الرسم السابق – هما طريق الحضور والغياب .

وقد تتكشف الطبيعة التكرارية فى السياق الطباقى بتعدد مفرداته ، ومن هنا يمكن النظر إلى الطباق فى حالته المفردة ثم فى حالته المركبة ، أو ما أطلق عليه (المقابلة) .

---

(١) نقد الشعر : ١٤١ .

(٢) الطراز : ٣٧٧/٢ .

(٣) خصائص الأسلوب فى الشوقيات – محمد الهادى الطرابلسى – منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١ ـ ٩٦ .

واجراء التقابل في المستويين يتأتى من ورائه تكثيف الايقاع المعنوى أو تخفيفه فى الصياغة حتى يمكن أن يئول الأمر أحيانا إلى توحد دلالى موسع باستخدام المنبه الفنى المتعدد الذى يئول إلى الوحدة ، ففى مثل قول حافظ إبراهيم :

العلـم فى البأســاء مزنــة رحمــة والجهل فى النعماء سوط عذاب[1]

نلحظ تركيب التقابل فى أربعة أزواج قد لا يكون بين مفرداتها التقاء فى الظاهر ، لكن الحركة الباطنية تشير إلى الناتج الدلالى الموحد فى الربط - على العموم - بين فائدة العلم ومضرة الجهل ، مع ما يستتبع ذلك من استحضار النقيضين حضورا وغيابا مما يكثف الدلالة التكرارية فى البيت .

ولاحساس العلوى بما فى المقابلة أو الطباق من طبيعة تكرارية ، نجده يقسم المقابلة إلى أقسام أربعة ، ويهمنا منها القسم الرابع فى (المقابلة للشيء بما يماثله)[2] والمماثلة تئول - كما نعرف إلى خواص العملية التكرارية ، ولذا كانت دراسته التطبيقية قائمة على تكرارية شكلية يمكن على نحو من الأنحاء اعتبارها تكرارية عميقة ، ففى مقابلة المفرد بالمفرد يمثل العلوى بقوله تعالى : ﴿ وجزاء سيئة سيئة مثلها ﴾ وقوله تعالى : ﴿ والذين كسبوا السيئات جزاء سيئة بمثلها ﴾ والضابط للمستوى العميق هنا أن كل كلام كان مفتقرا إلى الجواب ، فإن جوابه يكون مماثلا ، أما إذا لم يتحقق هذا المستوى الدلالى ، فإن المماثلة تفقد أهميتها فى السياق التقابلى فى نحو قوله تعالى : ﴿ووفيت كل نفس ما عملت وهو أعلم بما يفعلون ﴾ فلو أراد المشاكلة اللفظية لقال : وهو أعلم بما يعملون ، لأن العمل والفعل مستويان من جهة المعنى[3] .

وتتراكم العملية التكرارية فى المقابلات المركبة داخل نطاق (المماثلة) فى مثل قوله تعالى : ﴿ مكروا ومكر الله والله خير الماكرين ﴾ وقوله تعالى : ﴿ مكروا مكرا ومكرنا مكرا ﴾ فهنا نجد توالى مفردات يجمعها المستوى السطحى وإن إختلفت نوع إختلاف فى المستوى العميق ، ومن هنا سماها كثير من البلاغيين (المشاكلة) ، ولاحساس التنوخى بالعملية التكرارية فى المشاكلة عدها ضمن أنواع التكرير فيما تكرر لفظه دون معناه ،

---

(١) ديوان حافظ - ضبط أحمد أمين وآخرين - دار الكتب المصرية سنة ١٩٣٧ : ١٠٥ .
(٢) الطراز : ٣٨٦/٢ .
(٣) أنظر السابق : ٣٨٧/٢ .

ومثل لها بقوله تعالى : ﴿وجزاء سيئة سيئة مثلها﴾ فاللفظ هنا مكرر ، وانتصار المعتدى عليه عدل ، وإنما سميت سيئة لكونها جزاء السيئة ، وتتأكد التكرارية بملاحظة (مثلها) لأن مراد الله تعالى المماثلة فى الجزاء من كل وجه[1] .

وبالنظر للمستوى الشكلى أدخل التنوخى - أيضا - الجناس ضمن ألوان التكرير ومثل له بقول أبى منصور الثعالبى :

وإذا البلابل أفصحت بلغاتها فانف البلابل باحتساء بلابل

فالأول جمع بلبل وهو الطائر المعروف ، والثانى جمع بلبال وهو الهم الذى يختلج فى الضمير ، والثالث جمع بلبلة : الإبريق منه الخمر[2] .

وتستمر التكرارية ملحوظة فى التجنيس حتى مع إختلاف بعض عناصر المشابهة بين المفردات فيما سموه بالتجنيس الناقص ذلك أن طبيعة التسمية ذاتها ملحوظ فيها التماثل لأن التجنيس تفعيل من التجانس وهو التماثل[3] .

ويتداخل مع التجنيس فى طبيعته التكرارية (رد الأعجاز على الصدور) .

والتكرارية هنا ملحوظة على مستوى البناء الشكلى ، كما هى ملحوظة على مستوى البنية العميقة ، إذ تتوارد لفظتان بمعنى واحد أو بمعنيين مختلفين ،ولكن طبيعة البعد المكانى للفظتين هو الذى نقل البنية من نسق التكرار أو الجناس إلى نسق رد الأعجاز على الصدور ، فكأن التكرار هنا لابد أن يتوفر فيه ذهنيًا مسافة فى الدلالة تسمح للفظة التالية أن تستقر بعدها محققة نوعا من اكتمال المعنى أو بيانه أو تحقيقه .

وتتمثل التكرارية الخالصة فى الضرب الأول من رد الإعجاز على الصدور الذى تتوفر فيه المماثلة فى الصورة والمعنى فى مثله قوله تعالى : ﴿وتخشى الناس والله أحق أن تخشاه﴾ .

ثم يتداخل هذا اللون مع الجناس فى اتفاق الدال وإختلاف المدلول فى قول الشاعر :

يسار من سجيتها المنايا ويمنى من عطيتها اليسار

---

(١) الأقصى القريب : ٩١ .
(٢) السابق : ٩١ .
(٣) الطراز : ٢/٣٥٥ .

فاليسار الأولى الجارحة ، والثانية من الميسرة .

ويلحظ الدكتور إبراهيم سلامه فى هذا اللون طبيعته التى تتميز بالميل إلى تأكيد المعنى وتبيينه ، بالإضافة إلى تكثيف المعنى الذى يرجع إلى الإيحاء النابع من اللفظ الأول بتوقع الثانى ، وهذا الإيحاء يذكر به عند الإنشاد ، فهو رابط من روابط التذكر ، كما أن التردد المتمثل فى اللفظتين يعطى لونا من الإيقاع يتقارب مع الغناء الذى يطلب فيه ترداد بعض ألفاظ بعينها يدركها السامعون على البديهة بمجرد الإنشاد[1] .

ويلحظ العلوى – ومعه معظم البلاغيين – أهمية البعد المكانى لورود اللفظتين مكررتين فى رد الأعجاز ، إذ إن تلاشى هذا البعد ينقلنا إلى صور أخرى من التكرار سنذكرها فى مكانها ، ويتلازم البعد المكانى مع التسمية ذاتها (رد الأعجاز على الصدور) فى أحكام الدلالة والربط بين عناصرها ، وقد يتسع هذا البعد حتى يكون أول الكلام متفقا مع عجزه فى مثل قول الشاعر :

سكران ، سكر هوى وسكر مدامة　　　أنى يفيـــق فتى بـــه ســـــكران

وقد يضيق البعد بعض الضيق فتتقارب اللفظتان فيحدث التكرار أثره بشكل أسرع ، وإن كان قد فقد بعض الترابط الملازم للنوع الأول ، ومن ذلك أن يقع أحد اللفظين المكررين فى حشو المصراع الأول من البيت ، ثم يقع الآخر فى عجز المصراع الثانى ، وذلك كقول أبى تمام :

ولم يحفظ مضاع العلم شيء　　　من الأشياء كالمال المضاع

وقد يزداد ضيق المساحة الفاصلة بحيث تقع احدى الكلمتين فى آخر المصراع الأول موافقة لما فى عجز المصراع الثانى . ومن ذلك قول أبى تمام أيضا :

ومن كان بالبيض الكواعب مغرما　　　فمازلت بالبيض القواضب مغرما

وأقل مساحة رصدها البلاغيون فى البعد بين اللفظين هى أن يقع أحد اللفظين فى أول المصراع الثانى موافقا لما فى عجزه ، كقول بعضهم :

وإن لم يكن إلا معرج ساعة　　　قليلا فإنى نافع لى قليلها[2]

---

(١) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان – د. إبراهيم سلامة – القاهرة – الانجلو ط ٢ سنة ١٩٥٢ : ١٢٢ .

(٢) أنظر الطراز : ٣٩٢ -٣٩٦ .

ويتقارب مع رد الأعجاز على الصدور ما أسموه (الارصاد أو التوشيح أو التسهيم) فالطبيعة التكرارية واضحة فيه حيث يحتوى الكلام على ما يدل على آخره ، أو ما يشعر به ، كقوله تعالى : ﴿ذلك جزيناهم بما كفروا وهل يجازى إلا الكفور﴾ فإذا وقف المتلقى على قوله تعالى ﴿وهل يجازى﴾ بعدما تقدم من الكلام والإحاطة ، فإنه يعلم لا محالة خاتمة الآية .

فالنظر إلى السياق يؤدى إلى وجود توقع يشارك به المتلقى المتكلم ، حتى كأن الكلام قد أصبح (سبيكة مفرغة) على حد قول أبى هلال[1] .

(٢)

ويمكن أن نلحظ الأثر التكرارى على نحو آخر ، حيث تأخذ اللفظة المكررة أبعادا مكانية تعمل على تنسيق الدلالة بحيث يكون هناك اتفاق بين حركة الذهن وحركة الصياغة ، فيكون الناتج بعيد الأثر فى أدبية الصياغة أو شاعريتها ، ويختلف هذا المحور عن سابقه بطبيعته التكرارية التراكمية ، فنرى فيه توارد الدوال فى صورة جماعية ، وبالنظر إلى البعد المكانى للدوال المكررة يقسم البلاغيون الصياغة التكرارية إلى أقسام يحاولون فيها جمع المؤتلف أو المتشابه فى سياق واحد ، على معنى أن كل صيغة تكرارية تأخذ تسمية محددة تتفق مع طبيعة الدوال المكررة ، فهناك ما أسموه (تشابه الأطراف) ، وتتمثل التكرارية فيه بإعادة الشاعر لفظ القافية فى أول البيت التالى لها ، أو أن يعيد الناثر القرينة الأولى فى أول القرينة التى تليها ، فالتكرار هنا يتلازم مع المجاورة بين الختام والإبتداء . وقد ذكر ابن أبى الأصبع شاهدًا على ذلك قول ليلى الأخيلية فى الحجاج بن يوسف الثقفى :

إذا نزل الحجاج أرضا مريضة ... تتبع أقصى دائها فشفاها
شفاها من الداء العضال الذى بها ... غلام إذا هز القناة سقاها
سقاها فرواها بشرب سجاله ... دماء رجال يحلبون صراها[2]

---

(١) الصناعتين : ٤٢٥.

(٢) بديع القرآن – ابن أبى الأصبع المصرى – تحقيق حفنى محمد شرف – مكتبة نهضة مصر – الطبعة الأولى سنة ١٩٥٧ : ٢٣٠ .

ويلحظ ابن معصوم أهمية هذا اللون من التكرار فى تلاحم الدلالة واتصالها بين الأبيات لأن فيه « دلالة على قدرة عارضة الشاعر وتصرفه فى الكلام ، واطاعة الألفاظ له ، ولا يخلو مع ذلك من حسن موقع فى السمع والطبع ، فإن معنى الشاعر يرتبط ويتلاحم به حتى كأن معنى البيتين أو الثلاثة معنى واحد »[1] .

ومن الواضح أن هذا اللون التكرارى لا يعتمد على توقع القارىء كما فى الألوان السابقة ، وإنما يعتمد على مفاجأته ببدء يتفق مع الختام ، ومن المفاجأة يتم احداث الأثر الأسلوبى على مستوى الدلالة ومستوى الإيقاع الصوتى .

وإذا كان اللون السابق يمثل امتداد الدلالة بترديد اللفظة مرتين متجاورتين فى الختام والبدء ، فإن هناك نمطا آخر يتماثل معه يعتمد على تكرار اللفظتين متجاورتين أيضا ولكن تختلف طبيعتها التجاورية من حيث اختلاف التعلق ، ولذا عرفه ابن أبى الأصبع بأن « يعلق المتكلم لفظة من الكلام بمعنى ، ثم يرددها بعينها ويعلقها بمعنى آخر »[2] وسمى هذا النمط (الترديد) وقد مثل لذلك بقوله تعالى : ﴿ ولكن أكثر الناس لا يعلمون يعلمون ظاهرًا من الحياة الدنيا ﴾ فالملاحظ أن اللفظة الأولى منفية والثانية مثبتة فالتطابق جاء مجاورا للتكرار فصنع ازدواجية فى الدلالة يتحرك فيها الذهن فى اتجاهين متقابلين ومتطابقين فى آن واحد .

وينصب الترديد أحيانا على حروف المعانى مرتين أو أكثر من مرتين ، فيتغير مفهوم المسمى لتغير الإسم إما لتغاير الإتصال ، أو لتغير ما يتعلق بالإسم كقوله تعالى : ﴿ ومن يتولهم منكم فإنه منهم ﴾، فإن اتصال (من) بضمير المخاطبين والغائبين فى الموضوعين صنع تحولا أصار المؤمنين كافرين عند تحقق الشرط[3] .

ثم تتكاثر الدلالة التكرارية عندما يأخذ الترديد طابعًا متميزًا فى قدرته على ترتيب الدلالة ونموها تدريجيا فى نسق أسلوبى يعتمد على ترديد اللفظ على شكل دفقات فكرية متلازمة حيث تتردد فيه كلمة من الجملة الأولى فى الجملة الثانية ، ومن الثالثة فى الرابعة كقول زهير :

---

(١) أنوار الربيع – ابن معصوم – النجف ١٩٦٩ : ٣/٥٠ .
(٢) بديع القرآن : ٩٦ .
(٣) السابق : ٩٦ .

يطعنهم ما ارتموا حتى إذا اطعنوا ضارب حتى إذا ما ضاربوا اعتنقا

فالنمط التكرارى يتحقق معه دفع المعنى إلى النمو تدريجيا وصولا إلى تحقيق الهدف الدلالى .

ويفرع أبو هلال من هذا اللون لونا سماه المجاورة تعتمد على التكرارية الخاصة التى تعمل على تكثيف الدلالة رأسيًا ، إذ إن الطابع العام لدلالة الترديد أخذت شكلاً أفقيًا تتحرك فيه الدلالة إلى الأمام مع حركة الصياغة ، فإذا جاء التكرار أخذت هزة معنوية شدت بها المعنى الأول إلى مشابهه وانتقل به إلى ما بعده ، أما المجاورة فإن حركة المعنى تأخذ شكلاً رأسيًا بوضع المعنى طبقات بعضها فوق بعض مع توازيها فى قيمتها التعبيرية ، وإن إختلف الأثر النهائى نتيجة لتراكم الدلالة .

وقد تأخذ المجاورة طبيعة ثنائية بتكرار اللفظة مرتين فى مثل قول أبى تمام :

انا أتيناكم نصون مآربا

يستصغر الحدث العظيم عظيمها

وقد تأخذ طبيعة ثلاثية نحو :

كأن الكأس فى يده وفيه

عقيق فى عقيق فى عقيق[1]

ويمكن تصور أشكال التكرار فى هذا المحور ، وفى الألوان الثلاثة السابقة تجريديا على النحو التالى :

تشابه الأطراف	
اللفظة المكررة	اللفظة المكررة
الترديـــد	
اللفظة المكررة	اللفظة المكررة
المجـــــاورة	
اللفظة المكررة	اللفظة المكررة

(١) الصناعتين : ٤٦٦ - ٤٦٨ .

فخطوط المعنى فى الشكل الأول تستمر فى مسارها وصولا إلى نقطة الإرتكاز فى نهاية البيت أو الفقرة ، ثم تنتقل إلى بداية بيت جديد أو جملة جديدة ، رابطة بين الخطين الأفقيين فى نقطة التقاء مزدوجة ، غير أن نقطة الإرتكاز الأولى تعود أهميتها إلى ما قبلها ، بينما نقطة الإرتكاز الثانية تعود أهميتها إلى ما بعدها .

أما فى الشكل الثانى فإن نقطة الإرتكاز لا تمثل عملية التقاء بقدر ما تمثل عملية تقابل حيث تتجاور اللفظتان ولكن لكل منهما متعلق مختلف فيصنعان دلالة مزدوجة فيها من الترابط بقدر ما فيها من التقابل .

أما فى الشكل الثالث فإن حركة المعنى تمتد وصولا إلى نقطة الإرتكاز حيث تتبادل اللفظتان خط المعنى فيحدث التركيز الدلالى[1] .

ويكاد يتصل بهذا اللون التكرارى بعض أشكال التعبير التى يخلو فيها التكرار من طابعه الصوتى والدلالى ويخلص لعملية توالد المعنى من حيث البدء بنقطة محددة ثم مدها إلى مفردات أخرى تتصل بها مباشرة ، وقد تكون هذه المفردات فى شكل أسماء فيسمى اللون (تعديدا) فى مثل قول المتنبى :

الخيــل والليــل والبيــداء تعرفنى   والطعن والضرب والقرطاس والقلم

وقد تكون فى شكل صفات فيسمى (تنسيق الصفات) كقوله تعالى : ﴿ هو الله الذى لا إله إلا هو الملك القدوس السلام المؤمن المهيمن العزيز الجبار المتكبر ﴾[2] .

وانعدام الإيقاع الصوتى فى هذين اللونين أدى إلى أن تكون الدلالة هى الناتج الأول ، ويغدو التتابع هنا شبيها بإضافة الأرقام بعضها إلى بعض ، فيكون ناتجها كثيفا مما يشير إلى أهميته .

ويمكن الإشارة إلى ناتج هذين اللونين دلاليا بالمقارنة بجدول رياضى على النحو التالى :

٢ + ٢ + ٢ + ٢ + ٢ + ٢ + ٢ + ٢ = ١٦ الحاصل من الجمع

---

(١) نهاية الإيجاز : ١١٣ .

(٢) السابق : ١١٣ .

بينما لو حولنا العلامة الواصلة بين الأرقام إلى النحو التالى :

٢ × ٢ × ٢ × ٢ × ٢ × ٢ × ٢ × ٢ = ٢٥٦ الحاصل من الضرب

فلو افترضنا أن رقم ٢ يشير إلى الدال المتكرر فإن تكراره فى الشكل الأول يؤدى إلى ناتج ضعيف ، بينما تكراره فى الشكل الثانى يؤدى إلى ناتج متضاعف ستة عشر مرة ، والذى صنع ذلك هو الرابط الذى بين الأرقام ، وهو يعادل عملية التعليق فى الصياغة .

وقد تصور القدماء تكرار يمكن أن يتفق مع الشكل الحسابى الأول فى مثل قول أبى تمام :

العارض الهتن بن العارض الهتن بـ ـن العارض الهتن بن العارض الهتن

فالإلحاح فى الوصف لا يقتضى هذا النمط التكرارى ، ولذا عده القدماء من التكرار الذى لا نجنى من ورائه كبير فائدة .

وقد جمع أبو هلال هذين اللونين تحت لون واحدة أسماه (جمع المؤتلف والمختلف) فالجمع يتضمن عملية التكرار ، ثم بقية العنوان يشير إلى أن التكرار ينسحب على التوافق والتخالف[1] .

ومن ملاحظات أبى هلال الدقيقة لهذا النسق من الأداء الا يطول ، بل يكون فى الكلام القصير ، مما يدل على التكثيف الدلالى الناتج من هذا النسق ، وأنه راجع إلى ضيق الحيز التعبيرى الذى يحتوى هذا اللون من الأداء .

وقد يكون التكرار فى هذا المحور ناتجا من عملية التناظر بحيث تتراكم المتناسبات على سياق واحد ، فالتكرير هنا ليس عملية متوازنة بين الدوال والمدلولات وإنما هى عملية تناسب دلالى يجعل انتقال الذهن من الشىء إلى ما يجاوره انتقالا ترابطيا ومن ثم أسموه (مراعاة النظير) وقد يسمى (الائتلاف والتوفيق أيضا) لأن الجمع يكون على التناسب لا التضاد مثل قول البحترى :

كالقسى المعطفات بل الأسهم مبرية بل الأوتار[2] .

---

(١) الصناعتين : ٤٥٢ .

(٢) الإيضاح : ٢٤٨ ، ٢٤٩ .

وهذا اللون لا يعتمد على المفاجأة ، وإنما يعتمد على التوقع الذى ينتظره المتلقى ومن هنا يكون التوكيد التكرارى ، إذ يتوقع المتلقى دالاً معينا ثم يأتى الدال كما توقعه فيحدث التكثيف الدلالى . فلا يضع المتحدث فى الإعتبار المفاجأة المزودة بمظهر الحقيقة ، وإنما التوقع الجامع للتناظرات ، والتصور الأساسى لهذه السلسلة المتناظرة يأتى من عقد الترابط بين القسى ثم الأسهم ثم الأوتار ، فلو أن النسق جاء مثلا : القسى : البيوت : الأوتار لكان مثيرا للغرابة أو الإستنكار ، فالقيمة التشبيهية تقوم على امتداد الصورة فى دفقات متتالية.

(٣)

ويأتى محور ثالث من محاور النسق التكرارى فى البديع وهو ينصرف غالبا إلى المدلولات لا الدوال ، أى أن تتبعه يرجع إلى تأمل المعنى ثم الإنتقال منه إلى الدال الذى أفرزه ، إذ انه يفرغ لعملية التوكيد والتوضيح .

وفى هذا المحور يتدخل عامل حاسم فى تقرير أهمية هذا النسق البديعى وهو (التلقى) حيث ركز معظم الدارسين القدامى فى لون مثل (التذييل) على وجود جمهور متلقى له خواصه الجمعية التى تستدعى بالضرورة طبيعية تعبيرية لها مواصفات منها (التذييل) و (هو إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه حتى يظهر لمن لم يفهمه ، ويتوكد عند من يفهمه)[1]

ويلاحظ أبو هلال المجال الذى يمكن أن يكون فيه للتذييل أثره البليغ حيث يستعمل فى المواطن الجامعة ، والمواقف الحافلة ، وبما أن هذه المواطن تحتوى بالضرورة على أنماط مختلفة من المتلقين ، فإن ذلك يقتضى نمطا معينا من الأداء وهنا نلاحظ :

١ - أن تقبل القراء أو المستمعين لهذا اللون من الأداء يمثل المحك الأساسى فى جدواه .

٢ - وثوق العلاقة بين الأداء والمتلقى أو المتلقين وعمقه بحيث يظل ذلك قائما فى وعى المبدع أو المتكلم .

---

(١) الصناعتين : ٤١٣ .

٣ – أن الغالب عند الحديث عن المتلقى أن نتحدث عن متلقين لا متلق واحد ، وعن جماهير لا جمهور واحد ، ولذا ذكر أبو هلال احتواء المتلقين على أنماط أربعة : البطىء الفهم ، والبعيد الذهن ، والثاقب القريحة ، والجيد الخاطر . حقيقة أن الفواصل هنا قد تكون ضعيفة بين بعض الأنماط ، ولكنها على كل تؤكد ادراكه بعض الجوانب الذهنية والفكرية فى جمهور المتلقين والتى تقتضى مواصفات محددة فى الصياغة ، وربما كان ذهن العسكرى منصرفا هنا إلى الخطابة على وجه الخصوص ، لكن استشهاداته على التذييل تنصرف إلى غير هذا الجنس الأدبى .[١]

والطبيعة التكرارية فى التذييل تتمثل فى أن يأتى بعد الكلام ما يحققه وهذا التحقيق يأتى على نحوين أحدهما أن يأتى بعد الكلام ما يؤكده والآخر يأتى مأتى المثل السائر .[٢]

وقد مثل ابن أبى الاصبع للتذييل بقوله تعالى : ﴿ قما جعلنا لبشر من قبلك الخلد أفان مت فهم الخالدون كل نفس ذائقة الموت ﴾ .

فإن طبيعة الصياغة قد استوفت فى الاخبار بأن الله لم يجعل لبشر من قبل نبيه الخلد ، ثم ذيل ذلك الاخبار بما أخرجه مخرج تجاهل العارف فى قوله : ﴿ أفان مت فهم الخالدون ﴾ ، ثم ذيل هذا التذييل بما أخرجه مخرج المثل السائر حيث قال : ﴿ كل نفس ذائقة الموت ﴾ .[٣]

وقد يعتمد التذييل على بناء صورة تشبيهية يحقق بها تأكيد المعنى وتثبيته كما فى قول طرفة :

لعمرك ان المـوت ما اخطـأ الفتى   لكا لطول المرخى وثنياه باليد[٤]

ويأتى (التتميم) كظاهرة تعبيرية تجاوز الأداء النمطى فى قدرتها على تحويل الدلالة إلى عملية تراكم تؤدى إلى المبالغة أحيانا ، والاحتياط أحيانا ، واكمال الناقص أحيانا .

فتركيب الكلمات فى علاقات طولية يمكن أن يخضع للبواعث المحركة لها . فتصبح ذات قدرة خاصة فى مستوى الدلالة دون مستوى الصياغة ، لكن بلا شك يكون لها

---

(١) انظر السابق : ٤١٣ .
(٢) بديع القرآن : ١٥٥ .
(٣) بديع القرآن : ١٥٦ ، ١٥٧ .
(٤) الصناعتين : ٤١٥ .

تأثير أسلوبى بالغ ، ويعتمد التحليل فى هذا النمط من الأداء على فكرة أساسية وهى أن لغة الأدب متعددة الدلالة غالبا ، إذ انها تقوم على تعدد مستويات المعنى ، حيث يكون بسيطا أحيانا ، ومركبا أحيانا أخرى ، وعلى هذا تصبح هذه الاحتمالات عقبة أمام التلقى مما يقتضى نوعا من الأداء الذى يمكن أن نسميه (الأداء التتميمى) والذى يعتمد على النقص الدلالى عند النقص التركيبى ، ولكنه فى المقابل لا يؤدى إلى زيادة الدلالة عند زيادة التركيب ، وإنما تكون الزيادة عاملا مساعدا على الاستيعاب أمام تعدد الاحتمالات ، وربما لهذا جعله قدامة من (نعوت المعانى).[1]

والملاحظ أن تتبع التركيب (التتميمى) يعتمد على رصد المعانى المتوافقة للصياغة الأدبية بالكشف عن النقط التى يتوقف عندها الفكر ليعاود الربط بين السابق واللاحق فى حركة متموجة تمثل الطابع الخلاق للغة ، ويمكن تتبع هذا النموذج الدلالى من خلال الوقفات المعنوية التى وقفها ابن أبى الاصبع مع قوله تعالى : ﴿ أيود أحدكم أن تكون له جنة من نخيل وأعناب تجرى من تحتها الأنهار له فيها من كل الثمرات وأصابه الكبر وله ذرية ضعفاء فأصابها اعصار فيه نار فاحترقت ﴾ .

ففى هذه الآية ثمانية مواضع فى كل منها تتميم ، بحيث جمع كل ألوان القيم التعبيرية التتميمية : من تتميم النقص ، وتتميم الاحتياط ، وتتميم المبالغة . فأولها فى قوله تعالى فى تفسير الجنة : ﴿ من نخيل وأعناب ﴾ لاحتمال أن تكون جنة من أشجار سيئة ذات مرارة ، لأن لفظ الجنة يصدق على كل شجر مجتمع يستر بظل غصونه الأرض كائنا ما كان ، ومن الشجر ما له نفع عظيم كالنخيل والأعناب وما لا نفع له ، ومع هذا فلو احترقت لإنسان جنة من أسوأ الشجر لاشتد أسفه عليها ، فكيف إذا كانت من نخيل وأعناب ؟

ثم لما كانت الجنة بدون أنهار لم تثمر ولم ينتفع بسكناها ، وانعدمت الحياة فيها ، فتم ذلك بقوله تعالى : ﴿ تجرى من تحتها الأنهار ﴾ .

ثم إن إضافة كل الثمرات إلى النخيل والأعناب معناه تمام النفع ، ومن ثم الأسف على فساد كل ذلك ، فقال تعالى – تتميم مبالغة – ﴿ له فيها من كل الثمرات ﴾ . ولما فرغ من أوصاف الجنة أخذ فى وصف صاحبها ، فوصفه بالكبر لأنه لو كان شابا لرجا

(١) نقد الشعر : ١٣٧ .

أن يخلفها بعد إحراقها لما يجد فى نفسه من القوة ، ويأمل من طول المدة ، فقال محتاطا : ﴿ وأصابه الكبر ﴾ .

ثم إذا كان الصاحب عقيما مع الكبر سلاه عنها قرب المدة ، وعدم من يهتم بضياعه بعده ، فلا يشتد أسفه عليها ، فقال محتاطا أيضا : ﴿ وله ذرية ﴾ .

ثم إذا لم توصف الذرية بالضعف احتمل الاطلاق أن يكونوا أقوياء ، فيترجى اخلافهم لها ، فيخفض ذلك من أسف صاحب الجنة ، فقال محتاطا . ﴿ ضعفاء ﴾ .

ثم لما فرغ من وصف الجنة وصاحبها أخذ فى وصف الحادث المهلك لها بقوله تعالى : ﴿ فأصابها اعصار ﴾ ، وعلم تعالى أن الاعصار لا يعجل فساد هذه الجنة ، ولا يحصل هلاكها به إلا بعد استمراره عليها فى مدة طويلة ، وهو يريد الاخبار بتعجيل هلاكها ، فقال : ﴿ فيه نار ﴾ . .

ثم لما علم سبحانه أن النار يحتمل أن تكون ضعيفة فتطفأ لضعفها عن مقاومة ما فى الجنة من الأنهار ، ورطوبة الأشجار ، فاحتاط من ذلك بقوله : ﴿ فاحترقت ﴾ فنفى هذا الاحتمال ، وأوجز فى تتميم المعنى المراد.[1]

ونموذج التتميم الذى يؤدى تركيبه إلى نوع احتياط من الشعر قول طرفة :

فسقى ديارك غير مفسدها   صوب الربيع ودية تهمى

فقوله : ﴿ غير مفسدها ﴾ اتمام المعنى وتحرز من الوقوع فيما وقع فيه ذو الرمة فى قوله :

ألا يا اسلمى يا دار مى على البلى   ولا زال منهلا بجرعائك القطر

إذ الدلالة هنا تسير فى خط معاكس لما أراده الشاعر ، فهذا الدعاء عليها أشبه بالدعاء لها.[2]

أما نموذج تتميم المبالغة فيمكن ملاحظته فى قول الخنساء :

وان صخرا لتأتم الهداة به   كأنه علم فى رأسه نار

---

(١) بديع القرآن : ٤٨-٤٦ .

(٢) الصناعتين : ٤٣٥ .

أما تتميم النقص ففى قول عمرو بن براقة :

فلا تأمنن الدهر حرا ظلمته ... فما ليـل مظلوم كريم بنائم

فقوله – كريم – تتميم لأن اللئيم يغضى على العار ، وينام عن الثأر ، ولا يكون منه دون المظالم تكبر.[1]

ويتداخل (التكميل) مع التتميم ، غير أن البلاغيين يلحظون بينهما فارقا دقيقا يعود إلى البنية التحتية للمعنى ، كما يعود إلى البنية السطحية للصياغة ، أما من جهة اللفظ فالتتميم يعتمد على عوامل النقص التى تتم به ، أما الاكمال فإن صياغته الأساسية لم ينقص منها شيء ،خلا أنه أكمل بغيره ، فصار الأول بالزيادة تاما ، وصار الثانى بالزيادة كاملا ، وأما من جهة المعنى فالتتميم إنما يذكر من أجل رفع احتمال توهم ، فلهذا افترقا ، فالاتمام – مثلا – يرفع الخطأ مما ليس ذما ، والاكمال يرفع الذم المتوهم إذا لم يذكر.[2]

ويرى صاحب الصناعتين أن هناك لونا من الأداء التعبيرى يجرى مجرى التذييل فى عملية التوالد الدلالية أسماه (الاستشهاد والاحتجاج) حيث يتأتى فى الصياغة استدعاء ما يتبعها لتؤكد به المعنى الناتج من الصياغة الأولى ، ويلاحظ هنا أن تجاوز المعانى ناتج عن التوالد بمعنى الاستدعاء فهناك معنى أول يحسن السكوت عليه ، لكن يتولد عنه شاهد عليه وحجة على صحته ، وهذا التوالد هو الذى أشار إليه العسكرى بقوله : (ومجراه مجرى التذييل لتوليد المعنى).[3]

وعلى هذا النحو جاء قول الفرزدق :

تصرم منى ود بكـر بن وائـل ... وما كاد لولا ظلمهم يتصرم
قوارص تأتينى ويحتقرونهـــا ... وقد يملأ القطر الإناء فيفعم

(٤)

ويمكن أن نلاحظ محورا آخر من محاور البحث البديعى ينطلق أيضا من عملية التكرار ، لكنه يقوم بالدرجة الأولى على الناحية الإيقاعية التى تتسع وتضيق أحيانا ، وتعلو وتهبط

---

(١) السابق : ٤٣٦–٤٣٤ .
(٢) الطراز : ١١٠/٣ ، ١١١ .
(٣) الصناعتين : ٤٧٠ .

أحيانا أخرى ، لكن أساس نمطيتها يتمثل فى خلوصها – غالبا – للإيقاع بحيث يقل الناتج الدلالى الذى يأتى من ورائها . وهذا الإيقاع يبدو مكثفا فى الشعر خصوصا لأنه يتلازم مع طبيعة الشعر الإيقاعية ، ذلك أن سيادة الوظيفة الشعرية فى اللغة يمكن أن يقلل من الجانب الإشارى فيها ، وليس معنى ذلك إلغاء وجود إشارة من الصياغة إلى العالم الواقعى الذى يعرض له الشاعر ، ولكن معناه أن الإيقاع يكاد يكون هدفا فى ذاته يتحقق أولا ثم يتبعه الناتج الإشارى ثانيا ، فالرسالة الشعرية تتحرك بين مبدع ومتلقى ، وهذه الحركة قوامها الغنائية التى تستمد جذورها من مبدعها ، ثم تصل بالمتلقى إلى حالة الشاعر النفسية والذهنية التى كان عليها عندما أبدع شعره ، ولا يمكن تحقق كل ذلك إلا بغلبة الوظيفة الشعرية التى يمثل التكرار أعلا درجاتها . فإذا تحقق التكرار الشعرى فى طبيعته المعروفة بأبعادها الزمانية ، فإن ذلك لا يكفى وحده فى بناء الدلالة ، ومن ثم نجد أن بعض المبدعين يتعاملون مع ألوان أخرى من الإيقاع المكرر فيكثفون بذلك الطبيعة الشعرية .

ومن الملاحظ أن هذا الإيقاع الإضافى يأخذ أبعادا مكانية وزمانية مختلفة ، لكنه إختلاف يئول إلى التوافق والتناسب التى اعتد به البلاغيون إلى حد بعيد ورصدوه فى مختلف أجناس القول .

والإعتداد بتكرار الإيقاع أصل فى الحقيقة الشعرية ، ومن ثم كان تعريف قدامة للشعر بأنه : قول موزون مقفى يدل على معنى[1]، ثم جعل من صفات الشعر المطابق والمجانس ، وأدخل فى نعوت المعانى الشعرية التتميم والتكافؤ ، وجعل من نعوت الشعر الترصيع.[2]

وإذا كان الشعر يتميز بهذه الخاصية الإيقاعية فإن النثر أيضا يتداخل معه فى طلب هذه الخاصية، ومن ثم رصد البلاغيون فى النثر ألوان التكرار الإيقاعى وحرصوا على الكشف عنه وتقصى خواصه وعناصره ، ذلك أن الأصوات كانت مثار اهتمامهم ليس فى الكشف عن قيمتها المستقلة ، لأن الصوت المفرد بلا مدلول عندهم – كما هو عند اللغويين – وإنما بالنظر إلى العلاقات السطحية المتداخلة والتى ينشأ منها تجاور ألفاظ معينة يحدث من تكرارها تنغيم مميز لا يمكن تجاهله لأنه يحيل النثر إلى مادة شعرية، ويكثف من شاعرية الشعر ذاته ، فالشعر والنثر خاضعان كلاهما لعملية التراكم الصوتى

---

(١) نقد الشعر : ١٧ .

(٢) انظر السابق : ١٦٢ ، ١٣٧ ، ١٤٣ ، ٤٠ .

الذى ينتسب إلى مبدع له قدرة على امتلاك أدواته التعبيرية ،وقدرة على امتلاك خاصية التوزيع الصوتى الموقع.

ومن ألوان التوزيع الصوتى التى اهتم لها البلاغيون (السجع) الذى عددوا فيه ألوانا من الأداء يتمثل فيها عنصر التناسق من حيث الصوت ، وهو : « تواطؤ الفواصل فى الكلام المنثور على حرف واحد »[1]، فوجود الحرف فى نهاية الفاصلة مع تكراره بانتظام أكثر من مرة واحدة هو الذى يؤدى إلى ظهور هذا اللون التعبيرى ، وقد أضاف البلاغيون إلى ملاحظة الصوت الأخير ملاحظة أخرى تتعلق بحجم الجمل أو الفواصل ، فإذا كان الجزآن فى السجع متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر ، كان ذلك من أعدل ألوان الأداء ، وبرغم هذه الملاحظة البلاغية لم يستطع أصحابها أن يقدموا لنا من خلالها إلا نماذج مفردة وقعوا عليها فى بعض أقوال الاعراب السائرة، أو عند أصحاب المقامات ، ومن هنا تكرر فى الكتب البلاغية الشاهد الواحد حيث يتداولونه بعضهم عن بعض ، فقد استدل البلاغيون على النوع الأول بقول أحد الأعراب : سنة جردت ، وحال جهدت ، وأيد جمدت ، فرحم الله من رحم ، وأقرض من لا يظلم .

وقد تتراكم الطبيعة الإيقاعية وذلك بأن يكون ألفاظ الجزئين المزدوجين مسجوعة فيكون الكلام سجعا فى سجع ، وهو مثل قول البصير : حتى عاد تعريضك تصريحا ، وتمريضك تصحيحا . فالتعريض والتمريض سجع ، والتصريح والتصحيح سجع[2] .

بل إن بعض البلاغيون قد حرصوا أكثر على كثافة الإيقاع ، فرصدوا خاصية تتصل بالسجع أيضا ، حيث قالوا ان الفواصل موضوعة على أن تكون ساكنة الأعجاز ، موقوفا عليها بالسكون فى حال الوقف والدرج ، لأن الغرض هو التناسب بين القرائن ، أو المزاوجة بين النثر ، وذلك لايتم إلا بالوقف والسكون.

ويبدو أن صاحب (المصباح) لم يكتف بهذا التكرار وما يحدثه من تناسب فى الإيقاع الصوتى ، فأدخل فى السجع لونا آخر أسماه (الإلتزام) وهو أن يلتزم المتكلم فى السجع قبل حرف الروى ما لا يلزمه من مجيء حرف بعينه ، أو حرفين أو أكثر ، ويحمد منه ما عدم الكلفة لدلالته على الإقتدار ، وقوة المادة ، ومن أمثلته : (والطور وكتاب

---

(١) المثل السائر : ٢٧١/١ .

(٢) انظر الصناعتين : ٣٨٧ ، ٣٨٨ .

مسطور) ، (فلا أقسم بالخنس الجوار الكنس) ، (والليل وما وسق والقمر إذا اتسق)[1] .

ويلحظ ابن الأثير ارتباط هذه الخاصية الإيقاعية التكرارية بالجانب النفسى لأنها تقوم على الإعتدال ، والإعتدال هو مطلوب النفس ويميل إليه الطبع ، لكن ليس الإعتدال وحده كافيا فى تقبل السجع فنيا ، إذ لو كانت المسألة إعتدالا وتواطؤ فواصل على حرف واحد ، لكان كل أديب سجاعا ، ومن ثم نجد اهتماما بالناحية الدلالية ، على معنى أن يكون اللفظ تابعا للمعنى[2] .

وقد قدم ابن الأثير فى ذلك تصويرا لعملية إنشاء السجع وكيف تكون قائمة على التكلف ، أو قائمة على الطبع ، فهو أولا يصور منشأ المعنى من الحركة الذهنية ، ثم إنتقال ذلك إلى المستوى السطحى فى الصياغة باستخدام الألفاظ المسجوعة ، فإن تحقق حركة الذهن فى الصياغة لا يتم إلا بزيادة فى اللفظ أو نقصان منه ، برغم أن الأداء أصلا ليس فى حاجة إلى الزيادة ولا إلى النقصان ، وإنما يتم ذلك لأن المعنى المقصود يحتاج إلى لفظ يدل عليه ، وإذا تم به لا يتحقق السجع إلا بإضافة شىء آخر ، أو النقص منه ، فإن ذلك هو الذى يذم من ألوان الأداء المسجع لما فيه من التكلف والتعسف[3].

وقد شرط ابن الأثير أيضا عدة شروط لقبول السجع :

الأول : يتصل بعملية الاختيار التى تعتمد على القيم الإستبدالية على الوجه الذى شرحه فى إمكانية قبول اللفظة فى محور التعامل مع المفرد .

الثانى : يتصل بالعملية السياقية بحيث يتم التركيب على النحو الذى شرحه فى جودتها وجودة الربط بينها .

الثالث : أن يكون اللفظ مقصورا على افراز الدلالة ، وهو ما عبر عنه بأن يكون اللفظ المسجوع تابعا للمعنى .

الرابع : وهو شرط يجعل التكرار منصرفا إلى الناحية الصوتية إذ لابد أن تكون كل واحدة من الفقرتين المسجوعتين دالة على معنى غير المعنى الذى دلت عليه أختها[4] .

---

(١) المصباح : ٥٦ .
(٢) المثل السائر : ٢٧٥/١ ، ٢٧٧ .
(٣) السابق : ٢٧٦/١ ، ٢٧٧ .
(٤) السابق : ٢٧٨/١ ، ٢٧٩ .

وعلى نمط البناء السجعى رصد البديعيون لونا فى الشعر أسموه (التصريع) فهو فى الشعر بمنزلة السجع فى الفصلين من الكلام المنثور ، والتكرار فيه يتمثل فى الناحية الصوتية من حيث اتفاق نهاية الشطرين إيقاعا ، وهو يعتمد على طبيعة التوقع لدى المتلقى ، إذ انه قبل تمام البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها ، كما أن التصريع يلعب دورا دلاليا آخر بأحكام الصياغة بين الشطرين حيث يشبه البيت المصرع بباب له مصراعان متشاكلان[1].

وبالنظر إلى الدور الدلالى الذى يلعبه التصريع فى الشعر يجعله ابن الأثير على أقسام ، حقيقة أنه قد جعل ترتيب الأقسام تنازليا من حيث قيمتها الفنية ، لكن الذى يهمنا منها صلة العملية التصريعية بالناتج الدلالى فى البيت.

القسم الأول :

وفيه يكون المصراع الأول مستقلا بمعناه ، وكذلك المصراع الثانى ، على معنى أن اللفظة التى أحدثت التصريع تكون بمثابة قفل للمعنى تحكم إغلاقه، وقد أسماه ابن الأثير التصريع الكامل ، وذلك كقول امرىء القيس :

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل   وإن كانت قد أزمعت هجرا فأجملى

ويكاد يكون **القسم الثانى** متداخلا مع الأول فى استقلال المصراع الأول بنفسه غير محتاج إلى الذى يليه ، فإذا جاء الذى يليه كان مرتبطا به كقول امرىء القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فكأن اللفظة الأخيرة فى المصراع الأول أحدثت اغلاقا وفتحا فى آن واحد ، فهى تحكم الدلالة قبلها ، ثم تربطها بما بعدها فى نفس الوقت ، أى أن دورها الدلالى كان مزدوجا بجانب دورها الإيقاعى.

---

(١) السابق : ١/٣٣٨ .

القسم الثالث :

تنساب فيه حركة المعنى بحيث لا تلتزم ببعد مكانى محدد حتى نقول آن الكلمة التصريعية قد أغلقته أو فتحته نتيجة لأن المعنى يمكن أن يتحدد مع إختلاف موضع التركيب من الصياغة بحيث يستطيع الشاعر وضع كل مصراع موضع صاحبه ، ويسمى (التصريع الموجه) وذلك كقول ابن الحجاج البغدادى :

من شروط الصبوح فى المهرجان خفة الشرب مع خلـــو المكان

وبرغم أن ابن الأثير قد جعل القسم الثالث فى مستوى القسم الثانى من حيث مرتبة الجودة ، برغم ذلك نقول ان اللون الثالث عملية لا تتفق مع حقيقة الابداع والعلاقة السياقية التى تحكمه والتى يؤدى تغير أوضاع الصياغة فيها إلى تغير الدلالة بالضرورة ، هذا فضلا عن طبيعة الصنعة التى تغلف الشاهد الذى قدمه.

القسم الرابع :

أن يكون المصراع الأول غير مستقل بنفسه ، ولا يفهم معناه إلا بالثانى ، ويسمى (التصريع الناقص) كقول المتنبى :

مغانى الشعب طيبا فى المعانى بمنزلـــة الربيـــع من الزمـــان

فكأن دور التصريع هنا قد انصرف إلى الناحية الإيقاعية الخالصة من خلال تكرار النون فى آخر طل شطر.

القسم الخامس :

وهو يتداخل مع رد الأعجاز على الصدور إذ يكون فيه التصريع بلفظة واحدة وسطا وقافية ، ويسمى (التصريع المكرر) كقول عبيد بن الأبرص :

فكل ذى غيبـــة يئـــوب وغائب الموت لا يئوب

فالطبيعة التكرارية هنا خالصة للصوت من ناحية ، وتأكيد المعنى من ناحية أخرى .

القسم السادس :

أن يذكر المصراع الأول ، ويكون معلقا على صفة يأتى ذكرها فى أول المصراع الثانى ويسمى (التصريع المعلق) كقول امرىء القيس :

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى   بصبح وما الاصباح منك بأمثل

وقد اعتبره ابن الأثير معيبا جدا لأن المصراع الأول معلق على قوله : (بصبح) ، وكأن ابن الأثير هنا يعتبر اتصال الدلالة ونموها أمرا معيبا ، وهو فى ذلك يساير معظم الدارسين القدامى ، وذلك جريا منهم وراء (الايجاز) فكلما تم المعنى فى نطاق لغوى ضيق استحق منهم الثناء ، وعلى العكس كلما امتد المعنى وطالت الصياغة لم يحظ بالرضا والقبول.

ومن الغريب أنه ختم بقسم سابع لا ندرى كيف عده من التصريع إذ ان نهاية الشطرة الأولى لا تتفق مع نهاية الثانية صوتيا وهو شرط التصريع وقد مثل له بقول أبى نواس :

أقلنى قد ندمت على ذنوب   بالاقرار عدت من الجحود[1]

ويبدو أن ابن الأثير هنا يتابع قدامه الذى اعتبر هذا النمط عيبا من عيوب القوافى سماه (التجميع) « وهو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت على روى متهىء لأن تكون قافية آخر البيت بحسبه ، فتأتى بخلافه ».[2]

وقد عد قدامة من نعوت الوزن (الترصيع) ، وهو لون من التسجيع الشعرى حيث يتوخى الشاعر فيه تصيير مقاطع الأجزاء فى البيت على سجع أو شبيه به ، أو من جنس واحد من التصريف.[3] فالطبيعة التكرارية هنا ملحوظة على مستويين ، مستوى الحرف الأخير ، ومستوى البنية الصرفية ، فهى تكرارية صوتية خالصة تعتمد عموما على عملية التقطيع .

وقد لاحظ ابن الأثير صعوبة هذا اللون من الأداء ، وربما كان مرجع ذلك أن الشاعر فيه مطالب بالتوفيق بين البنية العروضية والبنية الصرفية ، بحيث يحقق التوازن على صعيد

---

(١) انظر السابق : ٣٣٨/١ - ٤١ .
(٢) نقد الشعر : ١٨٥ .
(٣) السابق : ٤٠ .

واحد ، مما قد يعوق عملية التوالد الدلالى فى البيت ، وقد مثل له ابن الأثير بقول أحد الشعراء :

فمكارم أوليتها متبرعا   وجرائم ألغيتها متورعا

(فمكارم) بازاء (جرائم) و (أوليتها) بازاء (ألغيتها) و (متبرعا) بازاء (متورعا)[1] .

وقد أضاف العلوى إلى هذا التكرار الصوتى لونا آخر سماه (الترصيع الناقص) حيث تقل فيه عملية الإيقاع بإختلاف الوزن مع بقاء استواء الأعجاز كقول الخنساء :

حامى الحقيقة محمود الطريقة   مهدى الخليقة نفاع وضرار[2]

وقد يمتد التكرار الإيقاعي فى أكثر من بيت ، لكنه محكوم بنطاق تعبيرى ضيق فيأخذ تسمية أخرى هى (التطريز) حيث يقع فى أبيات متتالية من القصيدة كلمات متساوية فى الوزن فتحدث أثرا إيقاعيا محددا ، وهذا الإيقاع قد يكون سابقا على إيقاع القافية فيزدوج الإيقاع كما فى قول أحمد ابن أبى طاهر :

إذا أبو قاسم جادت لنا يده   لم يحمد الأجودان : البحر والمطر
وإن أضاءت لنا أنوار غرته   تضاءل الأنوران : الشمس والقمر
وإن مضى رأيه أو حد عزمته   تأخر الماضيان : السيف والحذر
من لم يكن حذرا من حد صولته   لم يدر ما المزعجان : الخوف والحذر

فالتطريز هنا فى قوله : الأجودان ، والأنوران ، والماضيان ، والمزعجان ، وقد يكون التطريز معلقا بالقافية فلا يحدث الإزدواج المذكور وإنما يتكثف الإيقاع باتحاد وزن كلمة القافية كما فى قول أبى تمام :

أعوام وصل كاد ينسي طولها   ذكرى النوى . فكأنها أيام
ثم انبرت أيام هجر أردفت   نجوى أسى. فكأنها أعوام
ثم انقضت تلك السنون وأهلها   فكأنهم . وكأنها أحلام[3]

---

(١) المثل السائر : ٣٦١/١ ، ٣٦٢ .
(٢) الطراز : ٣٧٥/٢ ، ٣٧٦ .
(٣) الصناعتين : ٤٨٠.

(٥)

وبرغم أن البلاغيين قد تتبعوا عناصر التكرار فى مستوياتها المختلفة ، برغم ذلك نجدهم وقد خصصوا دراسة مستقلة (للتكرار) ولم يخل كتاب بلاغى من عرض هذه الدراسة شارحا ومفصلا ومحددا المجالات التى ترد فيها .

وقد كانت الظواهر التكرارية ماثلة فى بنية الجملة بشكل مميز فاهتموا برصدها على المستوى الشكلى والمستوى الدلالى فيما رأيناه من (المجاورة) و (الترديد) و (الجناس) و (المشاكلة) و (رد الأعجاز على الصدور) و (تشابه الأطراف) وغيرها من الصور التكرارية ، وبرغم ذلك كان من المحتم عند البلاغيين أن يدرسوا التكرار كظاهرة تعبيرية مطلقة لها حدودها الشكلية كما أن لها حدودها التعبيرية .

وتقوم دراسة التكرار على الاتصال بين الشكل والمضمون إذ هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا[١]

وللتكرار صورتان :

الأولى : أن يتكرر الدال والمدلول ، وهنا تتراكم الدلالة بفعل التكرار لكن يزدوج الغرض منها كقوله تعالى : ﴿ وإذ يعدكم الله إحدى الطائفتين أنها لكم، وتودون أن غير ذات الشوكة تكون لكم ، ويريد الله أن يحق الحق بكلماته ويقطع دابر الكافرين ، ليحق الحق ويبطل الباطل ولو كره المجرمون ﴾ .

ويتمثل التكرير فى ﴿ يحق الحق وليحق الحق ﴾ ، وبرغم تراكم الدلالة فإن الغرض منها مختلف ، وذلك أن الأول للتمييز بين الإرادتين ، والثانى بيان لغرضه فيما فعل من اختيار ذات الشوكة على غيرها ، وأنه ما نصرهم وخذل أولئك إلا لهذا الغرض .. .

وقد تتراكم الدلالة ويتحد الغرض مع تكرار الدال والمدلول كقوله تعالى : ﴿ فقتل كيف قدر ، ثم قتل كيف قدر ﴾ .

وعليه قول الشاعر : ألا يا اسلمى ثم اسلمى ثمت اسلمى .

فالغرض واحد هو تقرير المعنى المراد .

---

(١) المثل السائر : ٣/٣ . .

الثانية : تكرار المدلول واختلاف الدال كقوله تعالى : ﴿يأيها الذين آمنوا إن من أزواجكم وأولادكم عدوا لكم فاحذروهم ، وإن تعفوا وتصفحوا وتغفروا فإن الله غفور رحيم﴾ .

فإنه إنما كرر العفو والصفح والمغفرة والجميع بمعنى واحد للزيادة فى تحسين عفو الوالد عن ولده والزوج عن زوجته[1] .

وقد رصد ابن رشيق المحاور الدلالية للتكرار بحيث يكون فيها مقبولا حسنا .

المحور الأول : الغزل والنسيب .

فلا يكرر الشاعر اسمه إلا على جهة التشوق والإستعذاب ، كقول امرىء القيس :

ديــار لسلمى عافيــات بذى الخــال   ألــح عليها كل أســحم هطـــال
وتحســب ســلمى لا تـزال كعهدنـــا   بوادى الخزامى أو على رأس أو عال
وتحســب ســلمى لا تـزال ترى طـلا   من الوحـش أو بيضا بميثاء محــلال
ليـــالى ســلمى إذ تريـك منضـــدا   وجيدا كجيد الريم ليس بمعطــــال

المحور الثانى : أن يكرر الاسم للتنويه به والإشارة إليه كقول الخنساء :

وان صخـــرا لمولانا وسيدنـا   وان صخرا إذا نشتو لنحار
وان صخـــرا لتأتم الهداة به   كأنه علم فى رأســه نــار

المحور الثالث : التقرير والتوبيخ كقول الشاعر :

إلى كم وكم أشـــياء منكـــم تريننى   أغمض عنها لست عنها بـذى عمى

المحور الرابع : التعظيم : كقول الشاعر :

لاأرى الموت يسبق الموت شىء   نغص المــوت ذا الغنى والفقير

المحور الخامس : التهديد والوعيد . كقول الأعشى ليزيد بن مسهر الشيبانى :

أبـا ثابــت لا تعلقنك رماحنـــا   أبـاثابــت أقصر وعرضك سالم
وذرنا وقومـا ان هم عمدوا لنا   أبـاثابــت واقعــد فـإنك طاعم

---

(١) انظر السابق : ٣/٣ - ٣٠ .

المحور السادس : التوجع وخاصة في مجال الرثاء والتأبين . كقول متمم نويرة :

وقالوا أتبكي كل قبر رأيته لقبر ثوى بين اللوى فالدكادك
فقلت لهم ان الأسى يبعث الأسى دعوني فهذا كله قبر مالك

المحور السابع : الهجاء ، كقول ذى الرمة يهجو المرى :

تسمى امرأ القيس بن سعد إذا اعتزت وتأبى السبال الصهب والأنف الحمر
ولكنما أصل امرىء القيس معشر يحل لهم لحم الخنازير والخمر
نصاب امرىء القيس العبيد وأرضهم ممر المساحى لا فلاة ولا مصر
تخلى إلى القفر امرؤ القيس انه سواء على الضيف امرؤ القيس والقفر
تحسب امرؤ القيس القرى أن تناله وتأبى مقاريها إذا طلع الفجر
هل الناس إلا يا امرؤ القيس غادر ووافٍ وما فيكم وفاء ولا غدر

المحور الثامن : الإزدراء والتهكم . كقول حماد عجرد لابن نوح وكان يتعرب :

يا ابن نوح يا أخا الحـ ـلس ويا ابن القتب
ومن نشا والده بين الربا والكثب

يا عربي يا عربي يا عربي يا عربي[1]

ومن اللافت أن هذه المحاور الدلالية التى رصدها ابن رشيق تكاد تستجمع مجالات القول الشعرى على عمومه ، وكأنه بذلك يريد القول بأن التكرار يرد فى كل رسالة تعبيرية ذات هدف بلاغى محدد ، ومن ثم رصد هذه المحاور التى عرضنا لها .

ويلاحظ أن خطوط الدلالة فى الصور التكرارية كانت تأخذ شكلا أفقيا أحيانا ، وشكلا رأسيا أحيانا أخرى ، ولكل طبيعته في إفراز الدلالة من ناحية والتأثير في الملتقى من ناحية أخرى ، كما أن البعد المكانى للتكرار أخذ أشكالا متغايرة بحيث يتقارب المكرران أحيانا ويتباعدان أحيانا أخرى وقد رصد السكاكي – تجريديا – هذه الأشكال التكرارية عند حديثه عن رد الأعجاز على الصدور فى قوله :

---

(١) العمدة : ٢/٦٢-٥٩ .

مشتهر فى علمه وحلمه	وزهده وعهـــده مشتهر
فى علمه مشتهر وحلمه	وزهده وعهـــده مشتهر
فى علمه وحلمه وزهده	مشتهر وعهـــده مشتهر
فى علمه وحلمه وزهده	وعهده مشتهر مشتهر[1]

والنظر إلى التوزيع المكانى للتكرار داخل النماذج السابقة والنموذج التجريدى للسكاكى يؤكد أن التكرار كما يؤثر فى البنية الدلالية فإنه يؤثر فى البنية الإيقاعية ، وذلك إذا كان توزيع الألفاظ المكررة ذا أبعاد متساوية، ويقل الإحساس بالأثر الإيقاعى معَ اختلال أبعاد التوزيع ، فكأن التجريد السكاكى قدم صورة تكرارية تجمع الأثرين معا الدلالى والإيقاعى دون أن يقدم لها النماذج التطبيقية ، ولكن من السهل علينا أن نجد نموذجا لكل صورة تكرارية فيما عرضناه من ألوان التكرار .

من كل هذا نلحظ أن البلاغيين قد قدموا جهدا وافرا فى توصيف الصياغة اللغويـة بدءا من المفرد ووصولا إلى الجملة أو ما هو فى حكم الجملة ، وكان إنطلاقهم من مصدرين معا : هما الحركة الذهنية للمعنى ، والحركة السطحية للصياغة ، وقد لاحظ السكاكى ذلك ثم ربط بينهما من خلال القول بتماسك اللفظ والمعنى ، وأن أعطى للمعنى الأهمية الأولى .

وقد كان تدقيق البلاغيين فى توصيف البنية اللغوية سببا فى تكاثـر الألـوان البديعيـة التى حاولت محاصرة كافة التراكيب فى حالاتها المختلفة أو المتفقة ، بحيث أصبح لكل نمط تركيبى تسمية خاصة به تتناسب مع طبيعته ، بل قد يكون للشكل التركيبى الواحد أكثر من تسمية ، كما أن التسمية الواحدة أحيانا تغطى أكثر من نمط تركيبى ، ومن هنا كانت الألوان البديعية تختلف أحيانا وتتقارب أحيانا وتتداخل أحيانا ثالثة .

وبالنظر إلى الرؤية الكلية لمبحث البديع ، بدا مع التأمل أن البديعيين كانت لهم اهتمامات تتجاوز السطح إلى أعماق الدلالة ، وربما كان ذلك مفسرا لشمولية التكرار لكثير من أنماط الأداء البديعى حتى أصبح مفسرا لظواهرها وبواطنها فى آن واحد ، فالتكرار يعتبر ممثل الإطار المرجعى لعلم البديع . ومع تتبع مفردات الصور البديعية فى جانبها النظرى يمكن رؤية أبعاد ظاهرة التكرار حتى فى بعض الألوان التى يبدو أنها غير تكرارية كالطباق

---

(١) مفتاح العلوم : ١٨٢ .

مثلا ، إذ هو فى حقيقته يمثل تكرارا بالقوة ، لأن حضور النقيض يستدعى بالضرورة حضور نقيضه ذهنيا ، أى أن علاقة الحضور والغياب تمثل على نحو من الأنحاء ظاهرة تكرارية بارزة .

وقد امتد التكرار الطباقى إلى ألوان أخرى تجسدت فيها ظاهرة الترديد اللغوى (كالمشاكلة) إذ هى تعتمد على تجاور المتماثلين برغم وجود فارق معين بينهما ، وكذلك الأمر بالنسبة (للجناس) ، إذ هو فى جوهره قريب من المشاكلة حيث يتوارد اللفظان المتماثلان مع إختلاف الدلالة فى كل منهما ، غير أن المشاكلة تعتمد على تماس الصياغة والدلالة الذى يستدعى تجاور ألفاظ بعينها ، أما الجناس فإن الرغبة فى إحداث الأثر الإيقاعى والإثارة الذهنية والنفسية هى التى تستدعى التعامل معه داخل الصياغة اللغوية ، ويدخل هنا لون آخر هو (رد الأعجاز على الصدر) إذ هو يتداخل مع الجناس فى بعض صوره ، ومن ثم كان صورة تكرارية اهتم لها البلاغيون وتتبعوها بأبعادها المكانية التى تلعب دورا مؤثرا فى المعنى الشعرى أو النثرى .

والإعتماد على عملية التوقع فى التعامل مع اللون السابق يمكن أن يبدو بصورة تكرارية أكثر وضوحا فى (الارصاد) ، فاللونان معا يجعلان من الملتقى مبدعا بالقوة ، نتيجة لمشاركته المبدع فى التنبؤ بالمعنى الآتى .

وقد يأخذ التكرار طبيعة تراكمية تعمل على تكثيف الدلالة فتؤثر فى المتلقى من خلال الإلحاح عليه سمعيا وذهنيا بتكرار الدال والمدلول فى (تشابه الأطراف) و (الترديد) و (المجاورة) ، كما يمتد هذا اللون التكرارى إلى عملية التوالد الدلالى من خلال تكرار الأسماء أو الصفات ،مع ملاحظة أن تكراريتها تنبع من نقطة مركزية ثم تمتد أفقيا حتى تصل إلى نهاية التركيب ، فهى تكرارية داخلية أسموها (التعديد) و (تنسيق الصفات) ، وانعدام الأثر الإيقاعى فى هذين اللونين كان من العوامل المساعدة على تكثيف أثرهما الدلالى ، حتى أصبح الأمر فيهما أشبه بعملية حسابية تقوم على الضرب لا الجمع .

وينضاف هنا لون آخر يعتمد على التناسب هو (مراعاة النظير) التى تقوم تكراريته على التوقع أيضا ، فيكون ورود الدال مستقرا فى نفس متلقية لأن طبيعته قد تهيأت لإستقباله .

وهنا نلاحظ وجود عملية تكرارية تعتمد على تردد المدلول دون الدال ، وهو ليس ترددا كاملا للمدلول بمنطوقه وإنما بمفهومه ، فيؤدى إلى التوكيد أحيانا ، وإلى إجراء الكلام مجرى المثل السائر أحيانا كما فى (التذييل) ، والملاحظ أن عملية التلقى تلعب دورا جوهريا فى التعامل مع هذا المحسن وفى تحديد إطاره الذى يؤثر فيه .

وقريب من هذا اللون (التتميم) الذى يتدخل بحسم فى عناصر الصياغة فيفرز المبالغة أحيانا والإحتياط أحيانا ، وقد يكمل الناقص أحيانا ثالثة . ويتداخل (التكميل) مع التتميم ، مع وجود فارق دقيق يعود إلى البنية العميقة وكيفية تجسدها فى المستوى السطحى مما جعل كثيرا من البلاغيين يجمعون بينهما على صعيد بحثى واحد ، أو يخلطون بينهما .

ويتصل بهذين اللونين : أى التتميم والتكميل (الإستشهاد والإحتجاج) حيث يتطابق معهما فى دورهما الدلالى ، وخاصة تأكيد المعنى الناتج من الصياغة السابقة عليه .

ومن الملاحظ أن التحرك البديعى أعطى اهتماما خاصا للجانب الإيقاعى وما فيه من تكرارية تتصل بالبناء الشعرى ، ذلك أن الإيقاع خاصية فطرية فى إنتاج الشعر ، ومن ثم كان مفهوم الشعر عند القدماء ملازما للوزن والقافية ، ومن ثم أيضا كانت هناك محاولات إبداعية فى تقريب النثر من الشعر عن طريق تكثيف الإيقاع فيه ، فكانت جهود البديعيين منصبة على محاصرة ألوان أداء الإيقاعية وما فيها من تكرارية تمثلت بدرجة واضحة فى (السجع) حتى انهم توغلوا فى مباحثه وفرعوا منه شعبا لا يميز بينها إلاارتفاع درجة الإيقاع أو إنخفاضها ، وعندما تنتقل طريقة الأداء السجعى إلى الشعر يطلق عليها البلاغيون اسم (الترصيع) إذ هو يقوم على استخدام الجمل المسجوعة شعرا ،وقد يمتد التكرار الإيقاعى إلى أكثر من بيت فيسمى (تطريزا) حيث تتوازن فيه كلمات مفردة على نسق واحد فى عدة أبيات .

وبرغم كل هذه التشكيلات التكرارية فى المستوى السطحى أو فى المستوى العميق نجد أن معظم البلاغيين يخصصون بابا مستقلا للحديث عن (التكرار) كظاهرة تعبيرية مستقلة ، فصلوا فيه القول عن الأشكال التكرارية التى رصدوها فى النماذج الأدبية أحيانا ، وفى لغة الحديث أحيانا أخرى ، ولم يكتفوا بذلك بل أولوا اهتماما للمحاور الدلالية للتكرار والتى يمكن قبوله فيها ، ومن ثم رفضوا ما عداها من التكراريات وخاصة ما يقوم منها على التلاعب اللفظى الذى لا يؤثر تأثيرا مباشرا فى المعنى أو الإيقاع .

وأظن أن هذه الألوان البديعية التى أوردتها يمكن أن تمثل على نحو ما صورة قريبة من الشمول للبحث البديعى على إطلاقه ، لكن الفارق بين قلة الصور التى ذكرتها وكثرتها فى كتب البديع إنما ترجع إلى الرغبة الشديدة لدى البديعيين فى التفريغ والتقسيم والإدعاء بإكتشاف ألوان جديدة لم يقع عليها سواهم ، ومن ثم كان هناك تداخل بين كثير من البديعيات سواء فى التسمية أو فى التعريف ، كما أن هناك ألوانا أخرى يجب نقلها من مباحث البديع إلى البيان والمعانى أحيانا ، أو إلى علوم النحو والعروض أحيانا أخرى .

ولا شك أن الإنصاف يقتضينا القول بأن البديعيين كانت لهم حركة منتظمة فى الكشف عن بديعياتهم ، وأن هذه الحركة كانت تقوم على ركيزة أسلوبية خطيرة هى التكرار ، ثم إن هذا التكرار كان يتمحور حول مستويين : الأول مستوى الصياغة المحسوس ، والثانى حركة الذهن الداخلية .

لقد أدرك البلاغيون أن عملية اختيار المفردات تخضع لمؤثرات استبدالية جمالية بها تبرز اللفظة المنتقاة لكى تشارك فى المحور السياقى من خلال علاقات التجاور الترابطية ، ولكن مما يؤسف له أنهم تصوروا كل ذلك عملية زائدة على أصل المعنى — ولم يتقبلوا أن تكون سلسلة الأنماط التكرارية مشابهة للعلاقات التى أفرزتها مباحث المعانى والبيان .

القسم الثانى : التطبيق

تمهـيد

إن هذا العرض السابق لجوانب التنظير فى البحث البـديعى لابـد وأن يتلـوه دراسة تطبيقية تستغل الإمكانات التعبيرية التى كشف عنها البلاغيون دون أن يوظفوها بدرجة كافية فى الكشف عن بنية العمل الأدبى ، وهذا يدعونا إلى القول بأن الدراسة البديعية كانت نظرية خالصة ، لكن خلوصها للجانب النظرى لم يمنع من الاتيان ببعض النماذج الجزئية التى طبق عليها البلاغيون صورهم التى رصدوها ، دون أن يطوروا ذلك إلى منهج كلى يتعامل مع النصوص فى كلتيها ، لكن من خلال هذه الملامح الجزئية التى مثلوا بها للبديعيات .

ويمكن القول بأن جل اهتمامهم كان منوطا بالصياغة الأدبية فى الشعر أو فى النثر ، وذلك بافتراض وجود توتر يلعب دورًا مؤثرًا فى خلق البنى الجماليـة التى نفتقدهـا فى اللغة النفعية أو الإعلامية ، فاللغة النثرية وإن كانت أقل أدبية من اللغة الشعرية – عندهم – لكنها تتغذى منها وتستمد بعض قيمها وإمكاناتها الإيقاعية لتحقق المستوى الفنى المنشود ، أى أن التحرك البلاغى فى كلا الجنسين كان من منطلق أدبية الصياغة ، وما يمكن أن تستمده هذه الأدبية من الإمكانات اللغوية والنحوية والمعجمية ، بل فى بعض الأحيان ما يمكن أن تستمده من بعض المعارف المنطقية والكلامية ، ومن هنا رأينا البلاغيين ينطلقون – بجانب ما رصدنا من ألوانهم – إلى الكشف عن ألوان أخرى يلعب الذهن فيها دوره الأول والأساسى ، كالمذهب الكلامى والتفريق والتقسيم ، والجمع إلى آخر هذه الألوان .

وإذا كنا نقدم على هذه الدراسة التطبيقية استكمالا للجهد القديم ، فإنما نفعل ذلك بالإعتماد على الأدوات القديمة لأنها فى رأينا صالحة – مع بعض التعديل – للتعامل مع النص الحديث ، وخاصة النص الشعرى الذى لم يبتعد فى تشكيلاته التعبيرية كثيرا عن الشعر العربى القديم .

فلغة الأدب التى تقوم على المألوف حينا وعلى غير المألوف أحيانًا ، تستمد مقوماتها – كما قلنا – من القيم النحوية والصرفية والمعجمية ، كما تستمدها من الخواص الإيقاعية

فتصنع بذلك لها بلاغة خاصة ، أو مسلكًا خاصًا يمكن بالتأمل فيه رده إلى خلفيته المرجعية والتى كان التكرار من أبرز ملامحها وأقوى مؤثراتها . « ففكرنا يتكون ويتشكل ويصاغ كلما عبرنا عنه بالكلمات ، إذ ان هذا التعبير هو فى الحقيقة عملية تكوين له تعطيه قيمته كشيء متماسك بذاته ، وهكذا فإن متعة اللغة الفنية هى متعة إعطاء الفكر والشعور المعبر عنها تشكيلا جماليا ممتعا ، وعلى اللغة أن تلتزم بأداء هذا التشكيل الداخلى الجمالى الذى يستحيل تحقيقه بدونها ، وهنا تتجلى الحاجة الشديدة إلى جميع مظاهر الثراء والتنوع فى اللغة – على قصورها – ليتحقق هذا التشكيل .

فالكاتب يريد أن يجسد موضوعية رؤيته الشخصية للأمر وأسبابه الدقيقة وتقديره الذاتى له ، وظلاله العاطفية الحساسة ، وإبداعات خياله بجميع إيحاءاته المعقدة ومعايشته الروحية الأصيلة ، ولا تكفيه حينئذ جميع الصيغ اللغوية المستعملة ، مما يدفعه إلى أن يمتاح من معين اللغة القديم ، وهو معين مهمل من وجهة نظر الكلام الشائع ، لكنه حين يتنفسه الشاعر كالهواء المحيط به ، وعندئذ تهرع الكلمات والانعطافات التى أفادت الشعراء المبدعين قبله فى التعبير عن تجاربهم الشاملة الفذة كى تعين هذا الكاتب فى صراعه الفنى . وتحتفظ تلك الكلمات والتعبيرات فى داخلها بأصداء مرهفة للنغم العاطفى والنور الذى تجلت به لدى الشعراء السابقين ، حتى إذا ما تقدمت لخدمة الكاتب الجديد أسهمت – سواء أراد أم لم يرد – فى تظليل كيفية تفكيره وإحساسه ، وشاركت فى التكوين التاريخى لمبادئه ومشاعره ، وهكذا فبقدر ما يستطيع الكاتب الجديد أن يظفر بأصالته الشخصية بقدر ما ينغرس فى أرضية تراث لغته الشعرى ، ويمثل حلقة فى سلسلتها ممسكا بيد من سبقه ، ومادا يده الأخرى لمن يلحق به [(1)].

أى أن حركة الإبداع مهما اتسمت بالتجديد فى الشكل والمحتوى فإنها لابد أن تفيد من الجهد القديم حتى ولو لم تتقبل ذلك ، لأنه يتسرب بشكل تلقائى إلى معجم الشاعر من الافراد والتركيب ، ومن هنا قلنا بإمكانية استخدام الأدوات البلاغية القديمة فى الكشف عن بنية النص الحديث .

وأعتقد أن أكبر مظاهر التجديد تمثلت فى الشعر ، حيث ظهرت له مدارس متعددة كل منها لعبت دورًا مؤثرًا فى تكوين بنيته ، إلى أن كانت قمة الحركة المجددة فى ظهور

---

(١) علم الأسلوب مبادئه واجراءاته : ٦٠ .

الشعر الحديث ورسوخ نماذجه ، بل وسيطرتها على الساحة الأدبية ، وقد يتصور البعض أن هذا الشعر الجديد قد إنسلخ تماما عن البنية الشعرية القديمة ، ولكن معاودة التأمل والفحص يتبين معها قدر كبير من التشابه مع الشعر القديم ، لكن مع فارق فى إتساع الطبيعة الإستبدالية للغة ، ومع فارق أيضا فى العلاقات السياقية التى تربط بين مفرداتها ، فلو تصورنا أن الشاعر القديم فى العملية الإستبدالية كان يختار – مثلا – لفظة (قام) من بين مجموعة ألفاظ لها طبيعة إستبدالية مثل : نهض – وقف – هب – انتصب – ، فإن الشاعر المعاصر يوسع هذه الدائرة الإستبدالية بحيث يدخل فيها ألفاظًا قد لا تتحقق فيها الطبيعة الإستبدالية فيقول مثلا : انفجر أو طار أو تمدد ، أى أن المعجم هنا يتحرك إلى مستوى الربط بين المفردات ، فالشاعر يريد أن يعلق لفظة (الصمت) مثلا بما يليها ، فلو أنه نظر إلى المعجم المألوف لما وجد إلا كلمات يمكن أن يرددها الشاعر أو غير الشاعر ، لكن الشاعر – مع إتساع آفاق الإستبدال أمامه يربطها بشىء قد لا يخطر على ذهن المتلقى أبدًا .

يقول فاروق شوشة :

الريح عند بابنا

هناك تعوى ما تزال

فى صمتها اللجوج فى إرتطامها العنيف

بقية من السؤال[1]

وحركة الصياغة فى الأسطر تقوم على توسيع دائرة الإستبدال – كما قلنا – عندما وصف الصمت بصفة لا تلازمه ولا توافقه وهى أنه (لجوج) فلو أنه دار فى إطار اللغة المألوفة لكانت الصفة شيئا آخر غير هذه الصفة المدهشة الغريبة .

ولكن ليس معنى ذلك انفصالا لغويًا بين القديم والجديد ، بل ان القديم قادر وبشكل دائم على إمداد الجديد بخبرتع التركيبية ، بل وبإمكاناته الدلالية ، والخلق الشعرى على هذا يعتبر ذا حركة مزدوجة : أحدها الإنطلاق من الحاضر وحده والإنفصال عن التجارب السابقة ، والآخر تدعيم الحاضر بالخبرة الشعرية القديمة وخاصة فى مجال

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة – المجلد الأول – القاهرة سنة ١٩٨٥ : ٥٤ .

التشكيل اللغوى . ومن هنا يمكن أن تكون حركتنا مزدوجة أيضا بالتعامل مع الإمكانات البديعية القديمة من ناحية ورصدها فى الإبداع الحديث من ناحية أخرى ، أو لنقل انه التوفيق بين التنظير القديم والتطبيق الحديث .

وإذا كان الطابع المميز للدرس البديعى هو الوصف الذى ينصب على حالات جزئية عند مبدعين محددين ، فإن التطور التاريخى يمكن أن يأخذ دوره فى تحديد وسيلة التحليل الأسلوبى التى تضع فى اعتبارها تطور الوسائل بتطور الأبنية والدلالات مما يؤثر على التكوين الشعرى المعاصر ، والذى يبدو أنه أهمل كثيرًا من الصيغ البديعية القديمة ، وخاصة تلك التى كانت تناسب ذوقًا معنًا فى فترة زمنية معينة ، كتلك التى تحاول إستغلال إمكانات اللغة - مثلا - فى رصد نوعية تتوالى فيها الحروف فى النطق يتجنب فيها المنشئ بعض حروف المعجم ، كالإتيان ببيت من الشعر خال من النقط كما جاء فى الحريريات :

أعدد لحسادك حد السلاح وأورد الآمل ورد السماح

ويتغير الاستعمال أحيانًا إلى إيراد الكلام معقودًا من جزئين إحدى كلمتى العقد منقوطة كلها والأخرى مهملة كلها ، كما فى الحريريات أيضًا :

اسمح فبث السماح زين ولا تخب آمـلا تضيف[1]

وإذا كان هذا اللون قد اندثر بانتهاء زمنه وذوقه ، فإن هناك ألوانا أخرى تقبلها الذوق المعاصر وتعامل معها ، لكنه حولها - أحيانا - عن طبيعتها القديمة وولد منها إمكانات جديدة يمكن ملاحظتها ورصدها والكشف عن دورها فى بناء اللغة الشعرية .

ولابد أن نشير إلى أن الطابع المميز لمعظم الدرس البلاغى - ومنه البديع - هو الوصف الذي يتم فيه بحث كل نمط بلاغى على حدة ، دون تحديد لفترة زمنية أو لمؤلف معين ، فكان الجهد البلاغى بمثابة استكشاف لإمكانات اللغة ، ومن المؤكد أنه فى ذلك قد قدم بعض الإنجازات اللافتة ، وإن إقتصر دوره على عرض الوسائل والأدوات البديعية دون محاولة توجيهها وجهة كلية للربط بينها وبين البنية الكاملة للعمل الأدبى .

---

(١) انظر الطراز : ٣ / ١٧٤ وما بعدها .

لكن الوصف لم يظل طابعا خالصا بل دخل عليه معيار القيمة الذى تأثر بالتقاليد السابقة التى وقع عليها البلاغيون فى القرآن أو فى الشعر القديم ، فلم تكن نزعتهم وصفية خالصة ، وإنما كان الوصف وسيلة لإصدار الأحكام بالقبول أو الرفض بالنظر لذوق الناقد من ناحية ، وبالنظر إلى التقاليد المستمدة من النماذج القديمة من ناحية أخرى .

وهدف الجانب التطبيقى للأشكال البديعية ليس مجرد حصر لها ، بل ان الحصر سيكون فى حدود ضيقة بالقدر الذى يساعد على الغرض الأساسى وهو الكشف عن أوضاع هذه الأشكال وعن علاقاتها التجاورية ، وما بينها من توافق أو تنافر وذلك بالتحرك فى مسارين :

أحدهما : »الجانب التركيبى للأشكال البديعية وقياس أبعاده المكانية والزمانية .

الآخر : »الدور الوظيفى للشكل من خلال المحور الدلالى الموسع الذى يحتويه . ويجب أن نشير أيضًا إلى أن التحرك فى هذين المسارين لا يلغى أبدًا بعض الجوانب الأخرى التى يمكن التحرك فيها أيضًا كالإحصائيات . واستمداد التراث ، والمقارنات ، وكل ذلك سوف يساعد - بلا شك - على كشف النظام البديعى الذى يسيطر على الخطاب الأدبى عموما والشعرى خصوصًا ، « فإذا مضت إجراءات القراءة الأسلوبية على هذه الوتيرة أمكن شرح النظام الجمالى لبعض الممارسات الأدبية إنطلاقا من تحليل عملية صياغة الأشكال البلاغية الغالبة عليها ، كما يمكن تحديد الأوضاع التى يشغلها كل إجراء مركزى وبيان ما يحيط بها من ملابسات توضح طبيعة توظيفه ودلالته الأسلوبية ، فإذا كانت السخرية مثلاً هى الشكل البلاغى المركزى فى النص عن طريق ذكر الشىء وقصد نقيضه ، استطاع تحليل العوامل المحيطة بالتعبير أن يكشف عما إذا كان مظهرًا لموقف وجودى نقدى من الحياة ، أو تهكمى تشاؤمى ، أو عدمى رافض لها ، أو مجرد حيلة مرحة غامزة ، وبهذا يتم الربط بين الشكل البلاغى والرؤية الأدبية للفنان [1].

---

(١) علم الأسلوب مبادئه واجراءاته : ٢١٧.

أنساق التقابل والتخالف والتماثل

إن طريقة دراسة الدلالات لا تمتلك وسائل محددة لإنتاج دلالة محددة ، وإنما الأنساق هى التى تخلق دلالاتها نتيجة علاقاتها وصلتها بالواقع ، أى أن الملمح الإشارى للغة لابد أن يلعب دورًا بارزًا فى خلق الدلالة وإنتاجها ، ومن ثم إظهار الخطاب الأدبى فى صورته التى تقربه من الفهم ، ومن ثم فى صورته الجمالية التى تؤثر فى المتلقى بالدرجة التى انفعل بها المبدع ، « ونتائج الدراسة الدلالية تتكون دائمًا من نوع من الوضع المنظورى للعناصر ، يمكن ملاحظتها فى مجمل المعنى الموصوف ، بوضع منظورى لا يرمى إلى تأسيس علاقات عناصر المعنى بعناصر أخرى محددة سابقًا »[1].

والأهمية الأساسية التى نعلق عليها إنتاج الدلالة إنما تعود إلى رصد وحدات تعبيرية ، مع رصد شبكة علاقاتها ، وتجميع كل ذلك فى مستوى واحد يعود إلى السطح أولاً ثم يمتد منه إلى الذهن ثانيًا ، ويلاحظ أن مثل هذا الإجراء يقود تدريجيا إلى التركيز على ظواهر معينة لابد وأن تحتوى بالضرورة على جوهر الصورة الأدبية ثم اختزال عناصرها فى هذه الظواهر التى تركز عليها .

والدراسة النصية لأنساق التقابل والتماثل تتقصى الأبنية اللغوية التى تشكلت كحصيلة للتفاعلات والتوترات بين الواقع وبين رؤية الشاعر الخاصة ، فهناك إنطباع يختزنه العقل عن العالم ، وكلما ابتعث الشاعر هذا الإنطباع أدى ذلك إلى مسلك لغوى ذى خواص مميزة ربما كان التقابل أبرز نتائجه ، وهذا التقابل يشكل أنساقا تكون أعمق من الدلالة السريعة التى يمكن أن تطفو على سطح الخطاب الأدبى ، وهذه الأنساق تمثل بنية موازية - من حيث البناء اللغوى - لبنية الدلالة ، فيكون بينهما تماس يؤدى إلى التماثل ، ويكون بينها تقاطع يؤدى إلى التقابل ، وغالبا ما يؤدى ذلك إلى بروز البنية الشعرية ، ثم يتنامى هذا التصور لتتحد علاقات التشابه والتضاد على صعيد التصور الكلى للدلالة فيكون الناتج رؤية الخطاب الأدبى فى جوهره القريب من الحقيقة .

---

(١) مراهنات دراسة الدلالات اللغوية - أن اينو - ترجمة د. أوديت بتيت و د. خليل أحمد - دار السؤال للطباعة والنشر بدمشق - ط ١ سنة ١٩٨٠ : ٥٦ ، ٥٧ .

وبما أننا نتحرك من خلال النصوص الأدبية تحليليا فإننا نضع حدًا لهذا التحرك . وحدودنا هى لغة الشاعر عن العالم لا العالم نفسه ، أى أننا نهدف للوصول إلى لغة تدور حول لغة الشاعر أو توازيها .

والتقابل كظاهرة تعبيرية يمكن اعتباره أبرز ملمح فى بنية الشعر المعاصر ، ومن اللافت أنه لم يأخذ صورة موحدة ، وإنما تشكل فى أنساق تتباين شيئا ما ، إذ يأتى التقابل فى شكل معجمى يكون فضل الشاعر فيه هو زرعه فى مكانه من الصياغة ، فاللغة أصلا هى التى تصنع هذا التقابل ، والشاعر يستثمر هذه الإمكانية اللغوية فحسب .

وقد يعمد الشاعر إلى إمكاناته الخاصة فيخلق تقابلا سياقيا بالإعتماد على رؤيته الذاتية فى إدراك ألوان التخالف لا التضاد ، وهنا يكون له فضل الكشف ، ثم فضل التركيب .

وبين هذا وذاك تأتى التقابلات على مستويات متعددة ، حيث تتداخل الحدود بين التقابلات أحيانًا ، والمتخالفات أحيانًا أخرى ، وقد يأخذ التقابل شكلا تحوليا ، وقد يصير إلى أشكال ثلاثية ورباعية ، كما يأتى على شكل مواقف تحيل التقابل إلى صورة درامية ، وهنا يصبح بناء كليا يعكس إدراك الشاعر لحقائق عالمه .

وكل هذه الأنساق تقع تحت نطاق التتبع من خلال رصد خواص الصياغة فى شعر الحداثة ، مع اعتبارها أبنية جزئية تندرج فى بناء كلى هو الذى يوجه حركة الدلالة ويسيطر عليها .

التقابل المعجمى

(١)

وتتمثل أولى محاور التقابل فى إفادة الشعراء من أشكال التقابل المعجمى ، وهم بذلك يستغلون طاقة لغوية فى التعبير عن جانب من تجربتهم ، وقد كان هذا الإجراء التعبيرى من أكثر الإجراءات شيوعا فى الشعر الحديث ، ذلك أن طبيعة بناء هذا الشعر تقوم على الإرتباط بالعالم ، أو بمعنى آخر الربط بين العالم وبين رؤية الشاعر الذاتية ، وغالبا ما يتم هذا الربط برصد عمليات التوحد أو التصادم ، مما يخلق لغة تقابلية بالضرورة ، ولا نعنى هنا أننا نريد الوصول إلى ما وصل إليه البنيويون فى أنساقهم الثنائية ، فتلك عملية تجريدية تخلق الثنائيات أكثر مما ترصدها ،فالعالم – من وجهة نظرهم – مجموعة من الثنائيات المتشابكة والمتقابلة ، تنعكس على شبكة العلاقات اللغوية فتحيلها إلى مجموعة من الثنائيات الخالصة .

بينما ما نرمى إليه هنا هو رصد طبيعة التقابل فى حركة الشعر الحديث من خلال تقابل حقيقي لا تقابل تصورى ، فالبياض والسواد تقابل ضدى تقدمه اللغة لمن يستعملها شاعرًا كان أم غير شاعر ، أما الإنسان والحجر فهما ثنائية ضدية عند البنيويين بين الحى وغير الحى ، ومن الممكن لو تتبعنا جزئيات الواقع المعيش على هذا النحو البنيوى لكان خطًا من الثنائيات المتقابلة . بينما نحن نريد الوصول إلى ما استعمله الشاعر من تطابق لغوى ، قد يعكس تطابقًا واقعيًا ، وقد يكون لغويًا فحسب ، المهم عندنا أنه نوع من المفارقة التعبيرية التى ظلت أداة شعرية قديمًا وحديثًا .

يقول صلاح عبد الصبور :

فى آخر المساء شعشعت سحابة بنور

سحابة ناحلة رقيقة

وأومضت حمراء حمرة الزهور

سويعة ، وانطفأت فى عتمة الأفق

واندفع النهار

(يا حمرة الغسق

يا لون عمرى الذى ودعته حقيقة

وعشته تذكار

أضاعك الليل كما أضاعك النهار)[1].

نلاحظ حركة الصياغة فى هذه الأسطر الشعرية وهى تتحرك من خلال أبعاد زمانية يرصد فيها الشاعر لحظة الغروب ليصل إلى المفارقة الأخيرة فى ضياع العمر مع مرور الليل والنهار .

ويبدو أن الشاعر قد مهد للوصول إلى هدفه الدلالى الأخير بالتركيز على عملية التقابل والتى ظهر أثرها من خلال السياق – وسوف يأتى الحديث عن الطباق السياقى فى موضعه – لكن ما يهمنا الآن أن هذا الطباق السياقى كان تمهيدًا للطباق المعجمى الذى جاء ختاما للفقرة ، فالسطر الأول تتشابك فيه ثنائية تقابلية بين المساء والنور ، ثم يتولد عن هذا التقابل ثنائية أخرى بين (أو مضت – انطفأت) ،وهذه الثنائية تنضوى تحت تقابل أوسع صنعه الشاعر بين (النور) فى السطر الأول ، و (العتمة) فى السطر الرابع .

ويستمر الشاعر فى نقل التقابل الزمنى إلى تقابل نفسى بين العمر الذى ودعه حقيقة ولكنه يعيشه كمجرد ذكرى ، وهو لون آخر من التقابل الدرامى الذى سنخصص له مكانه فى الدراسة .

ويصل الشاعر إلى قمة الحركة الدلالية عندما وضع (الليل والنهار) فى مواجهة تعبر عن صيرورة الحياة ، وأن مرورهما هو مؤشر على نهاية العمر ، فكأن حركة الوجود تمثل فى رؤية الشاعر تقابلا بين الموت والحياة . فإذا كان الشاعر حيا بالفعل فإنه ميت بالقوة .

---

(١) تأملات فى الزمن الجريح – صلاح عبد الصبور – دار العودة ، بيروت سنة ١٩٨١ : ٤٦ ، ٤٧ .

ويظل معظم الشعر الحديث فى حركة دائبة وراء تضاد الموت والحياة مستمـدا مـن معجم اللغة هذين المتقابلين ليغلف بهما رؤيته للحياة ، فالموت هو الحقيقة التى أشعلت ذهن الشعراء بكثير من الدلالات التى تدور حوله .

وفاروق شوشه يتحدث عن أبى العلاء المعرى – وهو شاعر وفيلسوف – له رؤيته الخاصة للعالم والتى تتمحور حول هذه الحقيقة العدمية والتى تتجسد فى ثنائية الموت والحياة .

يخاطب فاروق أبا العلاء فيقول :

ترود بالخيال عالم الصراع والأضداد

تمد للسماء

عقلا طليق اللمح ، وارى الزناد

يقدح باللهيب والشرر

مشيعا فى دورة الزمان والفلك

حقيقة الأحياء والموتى وجوهر الصفات والأشياء[1]

فأبو العلاء له رؤيته التى ترتكز على الخيال عندما تنغلق أمامه الرؤية الحقيقية ، وهى قد تكون أعمق وأدق ، ومن ثم لم يكن لها حدود تقف عندها فهى تمتد إلى السماء ، وتتبع دورة الزمان والفلك لكى تصل إلى الحقيقة المؤكدة التى أبرزتها الصياغة فى السطر الأخير بين (الأحياء والأموات) ففاروق هنا يتحدث عن أبى العلاء بلغة الشاعر لا الدارس ، وهذا هو الذى جعله يتجاوز لغة أبى العلاء إلى عالمه ، وهو عالم قائم على (الصراع والأضداد) كما فى السطر الأول ، وحقيقته (الأحياء والموتى) كما فى السطر الأخير .

ويظهر التقابل المعجمى فى خيوط دلالية تنبسط على مساحة الشعر الحديث فيتجاوز ثنائية الموت الحياة باعتبارها خطًا جزئيًا إلى إلى خطوط كلية هى :

(١) الأعمال الشعرية الكاملة – فاروق شوشة – المطبعة العالمية ، سنة ١٩٨٥ : ٢٤٤ .

(٢)

البعد الزمنى :

وقد شمل التحرك فى هذا البعد جوانب الزمن بمختلف مسافاته ومساحاته فجمع الشعراء بين الماضى والحاضر ، وبين الماضى والآتى ، وبين الليل والنهار وبين الظلمة والنور ، وبين الطول والقصر ، وهم فى كل ذلك يعبرون عن تجاربهم باستغلال الطاقة الزمنية ورموزها فى اللغة .

فى سفر (ألف دال) الاصحاح الأول يقول أمل دنقل :

القطارات ترحل فوق قضيبين : ما كان – ما سيكون

والسماء رماد ، به صنع الموت قهوته ،

ثم ذراه كى تتنشقه الكائنات

فينسل بين الشرايين والأفئدة[١]

فالشاعر يعبر عن طبيعة الوجود واحكام القبضة عليها فى إطار محكم بين قضيبين ، ثم يفسر هذين القضيبين بطبيعة الحياة التى تحكمها الزمنية ، ويكون هذا التطابق (ما كان – ما سيكون) ممثلا لامتداد الزمن فى ماضيه ومستقبله .

ويتحرك فاروق جويدة زمنيًا بين الليل والنهار عند عودة المحبوبة :

يا ليل لا تعتب على

إذا رحلت مع النهار

فالنورس الحيران

عاد .. لأرضه

ما عاد يهفو للبحار[٢]

---

(١) ديوان أمل دنقل – سلسلة الكتاب الذهبى سنة ١٩٨٧ : ١٦١ .

(٢) ويبقى الحب – فاروق جويده – دار غريب – القاهرة : ٣٩ .

فبين الليل والنهار يأتى التقابل الذى يتسع لرحيله بعد عودة المحبوبة المجسدة فى طير النورس ، فوداع الليل هو تخلص من اللحظة المرهقة نفسيا ، والرحيل مع النهار هو التعلق بالأمل المشرق بعد عودة النورس : فكأن الزمن هنا قد امتلأ بأبعاد نفسية ترتبط بالظلام والنور ، فكلاهما إشارة إلى واقع نفسى لا واقع مادى .

وقد يكون البعد الزمنى فى التقابل بلا حدود حتى يغيب عن الشاعر البدء كما يغيب عنه المنتهى ، يقول محمود درويش فى رسالة من المنفى :

تحية وقبلة فى الخد

وليس عندى ما أقول بعد

من أين أبتدىء ؟ وأين أنتهى ؟

ودورة الزمان دون حد[1].

فالرسالة تبدأ بالجمع بين القول والفعل ، ثم يمتد الفعل ببيان محل القبلة ، بينما يقصر القول عن إدراك المطلوب ، ثم يأتى السطر الثالث جامعًا بين (أبتدىء وأنتهى) الواقعين تحت سيطرة الاستفهام المكانى . حتى ليوهم السياق التعبيرى أننا بازاء بعدين مكانيين لا زمانيين ، ولكن ما أن نصل إلى السطر الرابع حتى يتحول إدراكنا من المكان إلى الزمان ، حيث الحيرة أمام إمتداد الزمان فى الماضى والمستقبل ، فمتى بدأ ؟ ومتى ينتهى ؟.

(٣)

ويأتى البعد المكانى كظاهرة بارزة فى خلق التقابل المعجمى داخل الخطاب الشعرى ، ويكاد هذا البعد يغطى أيضًا كل الإتجاهات ، بل إنه أضاف أحيانًا أبعادًا جديدة لم يعرفها المعجم القديم ، كما انتقل إلى تقابلات حاضرة وغيبية ، ونقل هذه الغيبية إلى الواقع المعاين .

يقول محمد أبو سنة :

---

(١) ديوان أوراق الزيتون – محمود درويش – دار العودة – بيروت : ٦١ .

سألتنى فى الليل الأشجار

أن نلقى أنفسنا فى التيار

أن نتجه إلى النهر القادم

من أعماق اليأس إلى أقصى المجهول

نحمله فى ذاكرة محكمة الإغلاق

ثم نفر من الغول

تحت ستار السحب الدامعة العينين

قلت إلى أين ؟

قالت أرض الله الواسعة الأطراف

تمتد يمينا عند تخوم الدينار

تمتد شمالا عند تخوم الدولار

سألتنى أن أختار

ما بين الجنة والنار

قلت أحاور قلبى :

– قال : تجول فى نفسك حتى تصل إلى الإنسان

وتجول فى الإنسان إلى أن تصل إلى وطنك

وتجول فى وطنك حتى تصل إلى الله

– قلت : وما معنى النار ؟

قال : خواء الأشياء من المعنى

أن تصبح شيئا كالأشياء

يشرى ويباع

أن تنصاع إلى مالا يدخلك إلى ذاتك

أن تسكنك الأشياء الباردة الإيقاع[1].

الشاعر يتقدم فى هذا النص نحو ظاهرة تكاد تغطى مساحة الشعر الحديث كله ، وهى ظاهرة الإحساس بالوحدة فى عالم تتصارع فيه القيم المادية وتسيطر عليه ، ومن ثم نجده وقد جعل حواره مع الشجر حينا ، ومع قلبه حينا آخر ، وهو فى هذا وذاك يبحث عن أسئلة تتوارد عليه فيرصدها ثم يواصل البحث عن إجابة تعيد إلى نفسه شيئا من الراحة أو الهدوء .

فسؤال الأشجار – فى السطر الأول – يأتى بصيغة الماضى فى إطار زمنى معين هو الليل بظلمته ، وتفسير مضمون السؤال يأتى فى السطر الثانى بصيغة المضارع ليكون ذلك علامة على تصارع الأبعاد الزمانية ما بين (اليأس) و (المجهول) فى السطر الرابع .

ولا سبيل إلى الخلاص إلا بالفرار ، وهو فرار من مخاوف أسطورية لا تكاد تقاوم ، ومن ثم جاءت السحب بأستارها الكثيفة مبللة بالدموع . ويأتى التساؤل فى السطر الثامن مؤشرًا إلى البعد المكانى ، وتتمثل الإجابة من خلال المتقابلين فى السطر العاشر والحادى عشر ، وهو تقابل يغلف البعد المكانى بظلال وهوامش دلالية عن ظاهرة الهجرة المصرية إلى بلاد الله بحثا عن الرزق عندما ضاقت السبل .

الواقع أن هذا التقابل لم يكن إجابة حقيقية للسؤال ، إذ انه ولد عنه تساؤلا أكثر صعوبة وهو الإختيار بين أمرين غيبيين هما : الجنة والنار فى السطر الثالث عشر . لكن الشاعر قد نقل المتقابلين إلى عالم الواقع لأن تحققهما بالتأمل فى الذات وإكتشاف أبعادها الخارجية والداخلية . فالشاعر قد نقل التقابل المعجمى إلى أعماق نفسية داخلية ، وان ظل لهذا التقابل طبيعته المكانية .

ويستمر التقابل المكانى مشبعا بأبعاد نفسية عند صلاح عبد الصبور فى (الشهيد) :

يا عجبا ! كل مساء موعدى مع المضرج الشهيد

كأن منديل الشفق

---

(١) الأعمال الشعرية –محمد إبراهيم أبوسنة– مكتبة مدبولى بالقاهرة– ط ١ سنة ١٩٨٥ : ٢٩ ، ٣٠ .

دمــه

كأن مدرج الهلال كفه ومعصمه

كأن ظلمة المساء معطفه

وبدرة السنا أزرار سترته

كأنه مسافر على جواد الليل مشرقا مغربا[1]

وقد اختار لحظة المساء لتكون موعدا للقاء الشهيد ، إذ غالبا مع الظلمة يسرح الخيال وتتكاثر الأوهام والذكريات ، ومن ثم كان الموعد فى المساء ، ويشارك فى تجسيد اللقاء ، عناصر المساء من حمرة الشفق ، والهلال ، والنجوم المبعثرة ، وكلها ترسم إطارا أسطوريا يمهد لإمتطاء الشهيد جواده ، ويكون ختام هذه الحركة الدلالية التقابل المكانى (مشرقا ومغربا) أى طبيعة الشهادة نقلت صاحبها من عالم البشر المحدود ، إلى عالم الخلود غير المحدود ،فالتقابل هنا وإن كان مقيدًا ببعدين إثنين ، لكنهما فى الواقع كانا مؤشرين إلى إتساع حركة السفر وشموليتها .

ويضم البعد المكانى عالم الوجود كله فيجمع بين الأرض والسماء فى تقابل معجمى أيضا لكنه محمول على أجنحة المجاز ، ففاروق جويده يصور لحظة وداع يكون فيها هو المتحدث والمتلقى فى آن واحد ، وتكون الأم هى مصدر الدعاء والكلام أيضا ، أى أن هناك تداخلا فى المشاعر ، وتداخلا فى الخطاب الشعرى ، حيث يحكى الشاعر حديث الأم ، وحديث الناس حوله لكى يصل بذلك كله إلى نقطة مركزية يصل فيها دعاء الأم إلى الأعماق يهز الأرض ويصعد للسماء :

وتعانقت أصواتنا بين الدموع

والشمس تجمع فى المغيب ضياءها

بين الربوع ..

والناس حولى يسألون جراحهم

فمتى يكون لنا اللقاء

(١) الناس فى بلادى – صلاح عبد الصبور – دار الشروق – ط ١ سنة ١٩٨٦ : ١٠١ .

وتردد الأنفاس شيئا من دعاء

ونداء صوتك بين أعماقى

يهز الأرض ... يصعد للسماء الله يا ولدى معك[1]

والشاعر يمهد فى السطر الأول لعملية الرحيل عندما يخلط الأصوات بالدموع ، ثم يمد – فى السطر الثانى – البعد الزمانى للحظة الفراق ، ثم يضيف إلى ذلك البعد الإنسانى بسؤال الجراح فى السطر الرابع .

وفى السطر السادس يفسر عملية الإختلاط الكائنة فى السطر الأول عندما تتردد الأنفاس بالدعاء ، ثم ينفرد صوت الأم بالنداء فى السطر السابع ، لتكون المفارقة التى تمثل إتساع النداء فى السطر الثامن من (الأرض والسماء) . ليستقر كل هذا التموج والانفعال فى دعاء السطر التاسع ، الله يا ولدى معك .

وقد يضيق البعد المكانى بين الفوقية والتحتية ، لكنه مع ضيقه يحمل هوامش عاطفية ونفسية مكثفة ، ويكون دور التقابل هنا هو تجسيد هذه العواطف حركيا من خلال الصياغة اللغوية ، فأمل دنقل يصور لقاء عاطفيا فى ملهى صغير يقول فى جزء منه :

ها هنا كل صباح نلتقى

بيننا مائدة

تندى حنان

قدمانا تحتها تعتنقان

ويدانا فوقها تشتبكان[2]

فإذا كان الشاعر قد وضع فاصلا بينه وبين المحبوبة ممثلا فى (المائدة) فإنه من جانب آخر أراد أن يجعل من هذا الفاصل المادى عامل تواصل مادى وعاطفى فى آن واحد بإستخدام التقابل بين (تحت وفوق) ، وقد عمق هذا التواصل بربط الظرف

(١) ديوان ويبقى الحب : ٢٠ .
(٢) ديوان أمل دنقل : ٤٩ .

بالمضارع المعبر عن التجدد ، ثم ربط ذلك كله بتقابل آخر بين (قدمانا ويدانا) ليعمق البعد المكانى ، ومن ثم يعبر عن شمولية الإلتقاء الجسدى الذى يحمل شحنات العاطفة .

وإذا كان البعد المكانى قد أخذ شكلاً رأسيًا فى النموذجين السابقين فإنه أيضا قد يأخذ إمتدادًا أفقيًا كما عند عفيفى مطر فى حديث (المائدة) ؛ يقول :

لفائفهم ، وتراب الظهيرة ، والزيت فوق الجباه

وشىء بأوصالهم يتنفس اعياؤه ، تعب ، وطريق

تموت على جانبيه الظلال ، يطول ويقصر حتى ارتموا بالوصيد[1]

والشاعر هنا ينطلق من عملية إختيار المفردات ليصنع سبيكة تعبيرية مشحونة بكل عوامل الإرهاق الجسدى والنفسى ، ومن هنا توالت المفردات : لفائفهم —تراب الظهيرة— الزيت فوق الجباه .

ثم من هذه المظاهر المادية يتحرك إلى الباطن النفسى فى السطر الثانى ليكون خاتمة هذا السطر مؤشرا دلاليا ماديا هو (الطريق) وهو طريق مدهش يحمل أعباء من يسيرون فيه ويزيد منها أحيانا ، ويخفف منها أحيانا أخرى ، فهو مشارك بشكل أو بآخر فى تكون هذه الصورة الريفية المفعمة بالأسى ، ثم تكون قمة المشاركة من خلال التقابل المكانى الذى غرسه الشاعر فى السطر الثالث بين (يطول ويقصر) ليكون هذا التقابل هو الرحلة الأخيرة قبل الوصول إلى عتبة الدار .

وعلى هذا النحو أيضا يأتى التقابل لكن مع إتساع المساحة الأفقية بإستخدام المتقابلين (قريب وبعيد) عند السياب فى قصيدة الأسلحة والأطفال :

حديد ونار حديد ونار

وثم ارتطام ، وثم انفجار ،

ورعد قريب ، ورعد بعيد

وأشلاء قتلى ، وأنقاض دار

---

(١) ديوان يتحدث الطمى – محمد عفيفى مطر – مكتبة مدبولى سنة ١٩٧٧ : ٥ .

حديد عتيق لغزو جديد[1]

ففى هذه الفقرة نجد مجموعة من الثنائيات التى تجمع بين (الحديد والنار) وبين (الارتطام والإنفجار) وبين (أشلاء القتلى وأنقاض الدار) وبين (العتيق والجديد) ، وبين كل هذه الثنائيات يزرع الشاعر تقابله المكانى بين (قريب وبعيد) ليصور إتساع الدمار الذى قدمه صناع السلاح للعالم ، فمجموعة هذه الثنائيات تعبر عن ازدواجية الرؤية عند السياب حيث يجمع فيها بين البراءة فى الطفولة المقابلة للوحشية التى سعى إليها الإنسان بتحويل الحديد إلى وسيلة للتخريب والتدمير .

ومن الموضوعات التى احتلت مكانة واسعة فى الشعر الحديث المقارنة ، بين طبيعة الحياة فى الريف وطبيعتها فى المدينة ، ومن ثم وجدنا صورا من التقابل التى تقوم على هذا المحور الدلالى يستغلها الشعراء فى نقل موقفهم الخاص ، ذلك أن معظمهم مر بتجربة الإنتقال بين هذين المتقابلين .

وأمل ينقلنا إلى مفارقة غريبة بين (القمر) فى المدينة والريف ، ويرى أنه قمران لا قمر واحد ، وفى رؤية ذاتية يموت القمر فى المدينة ويظن شاعرنا أنه هو نفسه قمر الريف ، ولكن المفاجأة أنه وجد القمر فى الريف على قيد الحياة ، من خلال التركيبة الرمزية يقدم الشاعر مقابلة بين (المدينة والريف) فيقول :

دثرته بعباءته

وسحبت جفنيه على عينيه

حتى لا يرى من فارقوه

وخرجت من باب المدينة

للريف

يا أبناء قريتنا أبوكم مات

قد قتلته أبناء المدينة

ذرفوا عليه دموع اخوة يوسف

---

(١) ديوان أنشودة المطر – بدر شاكر السياب – مكتبة الحياة – بيروت سنة ١٩٦٩ : ٢٢٧ .

وتفرقوا

تركوه فوق شوارع الأسفلت

والدم والضغينة[1]

فالشاعر فى السطر الأول يؤكد حقيقة موت القمر فى المدينة ، ومن ثم اتخذ إجراءات إعلان الموت ، ثم انتقل ليصنع مقابلته فى ختام السطر الرابع ويضع الطرف الثانى للمقابلة فى سطر مستقل ، وكأنه يعلن عن طبيعة الموقف الدرامى وأنه يمثل استقلالية الريف عن كل ما عداه .

ويستمر الشاعر على نفس المحور فى مخاطبة أهل القرية ، إذ ان مأساتهم تمثل موت القمر وهو بمثابة الأب ، بينما يتمثل موقف أبناء المدينة فى كونهم جناة ، ويدارون جريمتهم بإصطناع البكاء ، فجرمهم مزدوج ، تراه أولا فى قتل القمر ، ونراه ثانيًا أحزانهم الزائفة ، ويعلن الشاعر من خلال الصياغة إنتماءه إلى أبناء الريف بإضافة القرية إلى (نا) المتكلمين ، وكأنه بذلك قد أدخل نفسه فى أحد طرفى الثنائية التقابلية فى النص .

ومع التطور الحضارى أيضًا يستغل الشاعر بعض إمكانيات المصطلحات الجديدة فى خلق نوع من التقابل ، لاشك أنه تقابل معجمى ، ولكن العلاقات السياقية بين المفردات تكاد تصنع منه تطابقًا جديدًا ، ومن هنا آثرنا أن نذكره فى محور البعد المكانى بالرغم من أننا سوف نخصص جزءًا من الدراسة للمقابلات الجديدة التى رصدها الشعراء وإستعانوا بها فى خلق تراكيب ثنائية تنتمى إلى عالمهم الذى تعلقت رؤيتهم به .

فأحمد سويلم يتحدث فى (حافظ وشوقى) عن الزمان حين لا يجىء ، وعن مأساة الوطن فى حاضره فيقول :

يا وطنى .. الراعش فى قلب القلب

يا لون الحب

أتمنى لو نملك أن نشدوا شعرا

---

(١) ديوان أمل دنقل : ٢٣ .

أو نتحدث

لنحدث عن جرحك فى أيدينا

لنسائل : أين ملامحك الأولى

بين خطوط العرض .. وبين خطوط الطول ![1]

والشاعر يغرق فى حبه للوطن ، ومن ثم يستغل الشكل الطباعى فى وضع نقط بعد نداء الوطن فى السطر الأول ، وكأن النداء وربط الوطن بياء المتكلم لم يكن كافيا فى حمل الشحنة الدلالية التى يقصد إليها الشاعر فوضع هذه النقط .

وتأتى الصفة (الراعش) لتعبر عن الحركة الفاعلة فى (قلب القلب) وفى السطر الثانى يستمر الشاعر فى التغنى بالوطن حيث يحيله إلى شىء مادى يشارك فى صنع الحب وإعلامه للناس .

ومع الأمنيات المستحيلة يتحدث سويلم بلسان الوطن عن الجراح التى تلمسها الأيدى ، والملامح الأصيلة التى تاهت حتى لم يعد للوطن حقيقته الأولى التى تجعل له وجودا محددا بين دول العالم ، وهذا الوجود لا يمكن الوقوع عليه حقيقة إلا بوجود المتقابلين (خطوط العرض وخطوط الطول) فالشاعر استغل هذه الحقيقة الجغرافية فى أداء معنى شعرى يقوم على التقابل المكانى.

(٤)

يمثل التقابل الحركى إمتدادا للبعد المكانى على نحو من الأنحاء ، وهو ظاهرة لافتة فى الشعر الحديث كما هو ظاهرة لافتة فى الشعر القديم ، لكن يتميز استخدامه فى الشعر الحديث بكثافة الحركة وإتساع مداها ، وإتصالها بأبعاد ربما لم تخطر على بال الشعراء القدامى ، وإن كان ذلك كله ما زال يتحرك داخل أبعاد التقابل المعجمى .

ويلاحظ أن التقابل الحركى إمتد فى خطوط ثلاثة :

١ – الحركة الرأسية ، وفيها تبدو الحركة إلى أعلا أو إلى أسفل .

---

(١) ديوان العطش الأكبر – أحمد سويلم – مكتبة مدبولى – سنة ١٩٨٦ : ٤٨ .

٢ – الحركة الأفقية ، وفيها تبدو الحركة متجهة أماما أو خلفا .

٣ – الحركة الموضعية ، وفيها تبدو الحركة مركزة فى نقطة بعينها لا تجاوزها إلى أى من البعدين السابقين .

وإذا نظرنا إلى طبيعة التقابل فى الحركة الرأسية فسوف نجد أنه يمتلىء بتوترات تعبيرية تكاد تغطى البعدين المتصلين بهذه الحركة وهما : أعلا – أسفل ، والعلو والإنخفاض هنا ليس راجعا إلى خط مستوى النظر ، بقدر ما هو راجع إلى مستوى اللفظتين المتقابلتين بالنسبة لبعضهما ، فالتقابل بين (القيام والقعود) مثلا ليس معناه بالضرورة أن القعود حركة سفلية بقدر ما يمثل نزولا عن مستوى الوقوف إلى درجة أقل ، والمهم عندنا أن بين اللفظتين تقابلا حركيا أحدهما ينسحب إلى أعلا والآخر يبتعد عن هذا المستوى ، ويمكن ملاحظة طبيعة هذا التقابل فى قول أمل دنقل من قصيدته (من مذكرات المتنبى فى مصر) حيث يصور عدم قدرته على الخلاص من كافور ، وكيف أنه ينافقه حتى يستطيع الخروج من مصر ثم يقول :

.. جاريتى من حلب ، تسألنى متى تعود ؟

قلت : الجنود يملأون نقط الحدود

ما بيننا وبين سيف الدولة

قالت : سئمت من مصر ، ومن رخاوة الركود

فقلت : قد سئمت – مثلك – القيام والقعود

بين يدى أميرها الأبله

لعنت كافورا

ونمت مقهورا[1]

والشاعر يتوصل إلى حركة التطابق من خلال تضافر عناصر الصياغة فى تدقيق موقف نفسى لأمل يسقطه على المتنبى ، فجارية حلب تستثير المتنبى باستخدام إستفهام مفرغ من دلالته مملوء بالحث والإثارة (متى تعود ؟) .

---

(١) ديوان أمل دنقل : ١٣٣ .

ويروى الشاعر بلسان المتنبى ، بإستخدام الفعل : قلت ، كما يستخدم نفس النمط التعبيرى بالنسبة للجارية ، وهو بهذا يخلق تقابلا وتماثلا فى آن واحد . تقابلا بين المتنبى والجارية ، وتماثلا بينهما من جهة رفضهما الإقامة فى مصر وطلب الخروج منها .

وإذا كان سأم الجارية راجعًا إلى حالة ركود وسكون ، فإن مقابلها سأم المتنبى من حركة مفرغة من مضمونها هى (القيام والقعود) ، فهى تنصرف إلى مواجهة الأمير الأبله (كافور) .

فكأن الوصول إلى مناط الدلالة كان مرهونا بالوصول إلى هذا التقابل الحركى الذى جسد حياة المتنبى فى مصر بما فيها من نفاق ، وبما فيها من تكلف وتصنع وبما فيها من جهد بدنى لا يفيد فى قليل أو كثير ، ومن ثم لم يتبق أمام الشاعر إلا الاستسلام للواقع المؤلم (لعنت كافورا – ونمت مقهورا) .

ويكاد يقترب مع لون الحركة فى هذا التقابل تقابل آخر بين (النهوض والكبوة) وإن كانت الحركة هنا أكثر كثافة من سابقتها ، لكن سياقها التعبيرى يكاد يساى بينهما إذ نلاحظ أن فاروق شوشة يتحدث أيضا عن سيف الدولة ، ويستعيده كذكرى يمكن أن يقتدى بها فى مواجهة حاضر الأمة العربية وما يغلفه من أحزان .

يقول فاروق :

يا سيف الدولة

كل خيول العرب تحمحم فى الأوتاد

وتصهل فى نوبات التذكار

تحمل تاريخا مذعورا

فلعل الفارس يصحو ، ينهض من كبوته ،

يمسح صدأ الحزن ،

ويغسل عار الأشعار[1]

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢٢٩ ، ٢٤٠ .

وإستحضار الذكرى يأتي مع مطلع هذه الأسطر في إستخدام وسيلة تعبيرية بالغة التأثير هي (يا) ، ثم يستعين الشاعر بمجموعة أفعال تعمل على احداث نوع من الجلبة (تحمحم - تصهل - ينهض) ، وهي جلبة صوتية وحركية تعبر عن طبيعة الموقف العربي الصاخب ، لكنه صخب السجين أو الأسير الذي يطلب الفكاك .

ويمثل السطر الخامس ذروة الموقف كله من خلال عقد التقابل بين (ينهض - كبوة) حيث يجسد الموقف الذي رصده الشاعر ، وربما كانت دقة هذا الرصد وراء احداث نوع من المخالفة بين المتقابلين ، حيث جعل اللفظة الأولى فعلا والثانية إسما مصدرا . وهو بذلك يسم حالة السقوط بالإستمرارية والثبات ، ويسم حركة النهوض بالتتابع والتجدد ، ذلك أن الثبات في الثانية يحتاج إلى بذل جهد حركي أكثر في الأولى ، وكل ذلك ليس سوى إشارة تعبيرية إلى واقع مجسد يقوم على التقابل هو الآخر الذي يمكن أن نعاينه لغويا في :

الكبوة : (في الأوتاد - التذكار - المذعور)

النهوض : (يا - تحمحم - تصهل - يصحو)

وتتسع حركة التقابل الرأسي في (العلو والهبوط) حيث تتداخل فيه أبعاد الحركة الحسية بالنفسية في قول محمد أبو سنة :

رؤوس الجبال البعيدة تدنو

فيرتحل الغيم ... يغرق في زرقة الأفق

ريش الطيور التي قتلتها المسافة

دموع المسافر ترشده للطريق

ضلال هو القلب

هذا هو العشق يسكن في الموج

يعلو ويهبط

وهذا هو البحر .. آخر ما حملته الرياح[1]

النص ينطلق من مفهوم أصلى تقابلى هو (يؤوب المسافر) ، ومن ثم كانت صياغته قائمة فى مجملها على المفارقة التى تصنع لونا التوتر الشعورى ، كما تصنع لونا من تصادم أبعاد الفكر ، ويبدو هذا جليا فى السطر الأول فى (دنو البعيد) ، وهذا التقابل بدوره يحدث حركة دلالية معاكسة مع العنوان ، إذ كان المتوقع أن يقترب المسافر من الرؤوس البعيدة ، لكن الذى حدث تعبيريا أن الجبال هى التى اقتربت من المسافر وكأنها بذلك تحاول أن تقصر مسافة السفر وتعجل باللقاء .

ثم يأتى السطر الثانى ليكمل هذه المفارقة ، إذ مع (الدنو) (يرتحل) الغيم، فكأننا صرنا بإزاء سفر متداخل على هذا النحو :

يئوب المسافر

تدنو الجبال البعيدة

يرتحل الغيم

ثم تتكثف عملية السفر فى رحلة الطيور فى السطر الثالث ، ثم تتجسد فى دموع المسافر فى السطر الرابع .

وفى السطر الخامس تتكشف حقيقة السفر ، وأنه سفر داخل الذات فيجعلها تمور فى حركة متموجة (تعلو وتهبط) ، وتتسع هذه الحركة مع السطر الأخير فى الإشارة إلى البحر .

فالحركة فى الطباق الأخير قد تلازمت مع الإطار الخارجى المحسوس والعمق النفسى غير المحسوس ، فهو تقابل رأسى من ناحية ، قد انضاف إليه بعد أفقى من وصله بالبحر فى السطر الأخير .

ويمكن رصد هذا التقابل الحركى فى شكل أكثر كثافة فى قول صلاح عبد الصبور فى قصيدة أناشيد غرام :

يا أملا تبسما

(١) الأعمال الشعرية : ٢٠١ ، ٢٠٢ .

يا زهرا تبرعما

يا رشفة ظما

يا طائرا مغردا مرنما

ما حط حتى حوما[1]

وتأتى الصياغة فى شكل دفقات عاطفية هامسة قصيرة النفس ، نتلاحق مع حرف النداء (يا) الذى يصنع خطًا رأسيًا فى الدلالة ليتوقف عند السطر الأخير ، لتزدوج الحركة الرأسية فى الدلالة مع الحركة الرأسية فى التقابل (حط – حوم) .

ومن جانب آخر يمكن أن نرصد لونا آخر من المفارقة الدلالية التى تغطى مساحة الأسطر التى ندرسها ، حيث جاء النداء مكرار ليستحضر الزمن ، أو ليجعلنا نعيش فى الآنية ، ثم يأتى التقابل الأخير بصيغة الماضى فتحدث العلاقة المتعاكسة فى النص بتصادم الأزمان الشعرية .

وقد تنكسر حدة التقابل الرأسى الحركى من خلال انكسار الإعتدال الرأسى فى أحد الطرفين ، ولكن برغم ذلك تظل طبيعة هذا المحور من التقابل قائمة فى نسيج الصياغة فاعلة فيها أثرها ، ومؤثرة فيما يجاورها من صيغ بحيث يستحيل التقابل كونا ملموسًا لا يستطيع الشاعر إلا إبرازه فى الصياغة والإعلان عنه :

أبى ضيعوك

كما ضيعونى بمدرسة للصغار

وغيرت جلدى .. فملت مع الشمس

ثم اعتدلت لأن الظلال طويلة

ولم يعتدل فوق رأسى النهار

أقول – وهذا تناقض –

إذا لم تكن ...

---

(١) ديوان الناس فى بلادى : ٨٣ .

كنت أول من نجلته الزلازل

أبدد بالرعب هذا الدوار

من النيل – أو من فرات العراق – إلى الأطلسي[1]

والأسطر من مطولة بعنوان (من أجل شهيد) وفى هذه الأسطر يتعامل الشاعر مع اللغة فى فطريتها ، ويستغل طاقاتها الإيحائية وخاصة فى تقابلاتها المعجمية ، والحركة هنا هادئة تساير أجواء الضياع التى تحركت من الأب إلى الإبن الذى تلقى فى مدرسة المجتمع لونا من الخبرة الكاذبة ، التى علمته أصول الخداع والنفاق . وعند هذه النقطة تتحول الصياغة من بعدها الذهنى إلى بعد مادى ملموس فى التقابل بين (ملت – اعتدلت) .

وتستمر توترات الصياغة مع التقابل السلبى (اعتدلت – لم يعتدل) وهنا لم يجد الشاعر مفرا من الإعلان عن طبيعة الناتج الدلالى الذى يسيطر على الأسطر فيقول : (وهذا تناقض) .

حقيقة أن التناقض ينصرف إلى ما سيأتى من صياغة ، لكنها بلا شك تشير – بدون وعى – إلى ما يسبقها من دلالات كلها تقابلات وتناقضات ، فكأن التناقض هنا بين الحلم والواقع هو الذى صنع تركيبة الأسطر وأحالها إلى هذا اللون الدرامى .

وقد تتحول الحركة الرأسية إلى عملية ظهور واختفاء مع إحتفاظها بطبيعتها فى التحرك بين الأعلا والأسفل ، يقول صلاح عبد الصبور فى قصيدة (الشعر والرماد) بعد أن صور عودة ذاته إليه ممثلة فى قدرته على القول بعد العجز والضياع فى صحراء الصمت :
وأنا أسأل نفسى ....

مأخوذا بتتبع أصداء حديث الأشياء إلى روحى

وحديث الروح إلى الأشياء

مسلوبا خلف الصور السانحة الهاربة ، الوهاجة ،والمنطفئة

إذ تطفو حينا فى زبد الآفاق الممتدة

---

(١) ديوان أناشيد صغيرة – أحمد كمال زكى – مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية – سنة ١٩٦٣ : ٤١ .

ثم تغوص وتنحل كما تنحل الموجة

أو تذوى وتذوب كما تذوى قطرات الأنداء[1]

فبعد الضياع والعودة منه تأتى مرحلة الحوار الداخلى بين الذات والآخر ، وليس الآخر هنا إلا تجريدا للذات بإنقسامها إلى طرفين يعيشان فى حوار يقوم على التساؤل ، ويضع الشاعر مجموعة من النقط التى تغنى عن الإجابة ، لينتقل الشاعر إلى ثنائية أخرى بين (الروح والأشياء) فى حركة دلالية معاكسة على النحو التالى :

حديث الأشياء إلى الروح

حديث الروح إلى الأشياء

ثم يأتى السطر الرابع بالعودة إلى العجز مرة أخرى أمام تناقضات العالم ، وهو تناقض تجسده الصياغة فى (السانحة الهاربة) ، (الوهاجة المنطفئة) ويستمر هذا الإحساس بالتناقض وصولا إلى (الطفو والغوص) الذى ينتهى بالتحلل والذوبان .

فالتقابل الحركى كان فاعلا مؤثرا فى موقف الشاعر بين العجز والقدرة ، وبين الوضوح والغموض ، وكلها صور سنحت له فى رؤية ذاتية خالصة .

من كل هذا يتكشف أن (التقابل الحركى الرأسى) قد شغل جانبا من بناء التراكيب تحقق معه قدر كبير من توتر الدلالة كانعكاس لتوتر الصياغة.

والملاحظ أن تتبع بعض النماذج التعبيرية فى هذا المحور يدل على أن غالبية الحركة التقابلية كانت حركة ذاتية من الداخل ، بمعنى ندرة وجود المؤثر الخارجى الذى يتدخل فى احداث الحركة ، لكن ليس معنى الندرة الانعدام فهناك حركة رأسية يمكن رصدها بعيدًا عن الذاتية ، أى انحصارها بين طرفين فاعلين أحدهما يهدم والآخر يشيد :

أماه ! انا لن نبيد

هذا بسمعى صاحب من أهل شارعنا العتيد

وسعال مهزوم قعيد

---

(١) ديوان الابحار فى الذاكرة – دار الشروق – سنة ١٩٨٦ : ١٩ .

وفم يهمهم من بعيد بالوعيد

وأنا – وكل رفاقنا – يا أم حين ذوى النهار

بالحقد أقسمنا سنهتف فى الضحى بدم التتار

أماه ! قولى للصغار :

أيا صغار ....

سنجوس بين بيوتنا الدكناء ان طلع النهار

ونشيد ما هدم التتار ....(١)

فالإشادة والهدم يأتيان متلازمين مع طرفين فاعلين هما (نحن) و (التتار) ، فيكون التقابل بذلك مزدوجا بين الفعل والفاعل أما المفعول فيغنى عنه إستغلال الشاعر للامكانات الطباعية بوضع النقط المتتالية التى يمكن أن تحمل شحنات دلالية بالغياب ربما لا تستطيع أن تعبر عنها بالحضور .

ويأتى التقابل الحركى الأفقى كوسيلة تعبيرية يستغلها الشعراء فى الميل باللغة إلى الطبيعة الشعرية مثلها فى ذلك مثل التقابل على وجه العموم ، لكن الملاحظ أن الحركة هنا كانت حركة ذاتية يتوحد فيها الفعل بالفاعل مما يجعل التقابل مكثفا لا مزدوجا .

والذهاب والعودة يمثلان لونا من التقابل الأفقى الحركى الذى أكثر الشعراء المحدثون من إستخدامه برغم أن التقابل قد يكون دارجا ، لكن امكانات اللغة الشعرية تنقل هذا التعامل اللغوى المألوف إلى تعامل غير مألوف .

يقول محمود درويش فى قصيدة (وعاد .. فى كفن) :

يحكون فى بلادنا

يحكون فى شجن

عن صاحبى الذى مضى

وعاد فى كفن

---

(١) ديوان الناس فى بلادى : ١٣ .

ما قال حين زغردت خطاه خلف الباب

لأمه : الوداع !

ما قال للأحباب .. للأصحاب

موعدنا غدا ![1]

يستخدم الشاعر أسلوب القص عن الشهيد الذى تحرك إلى الكفاح ، وعاد مجللا بالاستشهاد ، ويتدخل الشاعر كطرف فى الحكاية بإعتباره صاحبًا للشهيد ، ويلجأ إلى التطابق بين (الذهاب والعودة) لكى ينقل تعبيريا - من خلال الحركة الأفقية - موقفين متلاحمين للشهيد هما : الكفاح والموت ، وكأن بين الأمرين تلازما حتميا ، يأتى هذا التلازم من إستخدام صيغة الماضى التى تفرز التحقق ، واستخدام أداة الوصل (و) التى تجمع الطرفين وتفرق بينهما فى آن واحد ، تجمع بينهما زمنيا ، وتفرق بينهما بالتغاير بين نتيجة كل من الحركتين ، وربما آثر الشاعر أن يوقع اختياره على المفردة (مضى) بدلا من ذهب لأن دلالتها الهامشية تحمل معنى الموت ، فكأن قدر الاستشهاد متحقق بداية .

ومن الواضح أن التراكيب التالية للتطابق تنضوى تحته دلاليا ، فمع الذهاب نشعر بالموقف الداخلى للفدائى الذى يتجسد فى (زغردت خطاه) وهو موقف الإقدام الممتزج بالراحة والسعادة ، ثم يمتد هذا الموقف بغياب (الوداع) ، حقيقة هو مذكور فى الصياغة ، لكنه غائب النفى ، وبالمثل أيضا يغيب قوله للأصحاب (موعدنا غدا)، فكأن زغردة المشاعر كانت بإحساس داخلى أن الذهاب بلا عودة ، أو هى عودة إلى شىء غير مخوف حتى ولو كان الموت .

وعلى نحو الذهاب والعودة يأتى (الإقبال والإدبار) ليصنع تقابلا حركيا أفقيا أيضًا ، لكن فى إطار الشمول الذى يعم امتداد الزمان فى الصباح أو فى المساء ، يقول محمد أبو سنة :

يخيفنى أن يقبل الشتاء عاريا

ويقبل الربيع دون خضرة

---

(١) ديوان أوراق الزيتون : ٣٨ .

والصيف دونما سماء

تخيفنى المفاجأة

يخيفنى التوقع المرير

يخيفنى الصباح مقبلا ومدبرا

يخيفنى المساء مقبلا ومدبرا[1]

الشاعر يتحدث فى (صرخة الوداع) فتتفتق مشاعره عن مخاوف لا حد لها ، مخاوف من المعلوم تارة ومن المجهول تارة أخرى ، لكنها برغم ذلك ليست نابعة من الداخل ، وإنما منصبة على الذات من العالم الذى يحيط بها ، فهو خوف مربوط بأسبابه ، وهى أسباب تقوم على التقابل الذى يتجسد فى (الشتاء – العرى) فى السطر الأول ، ثم (الربيع – عدم الخضرة) فى السطر الثانى ، ثم (المفاجأة – التوقع) فى الرابع والخامس ، ثم تزداد كثافة التقابل فى السطرين الأخيرين (بين الإقبال والإدبار) مع ربطه بالبعد الزمنى القائم على التقابل أيضا (الصباح – المساء) ، وكأننا أصبحنا بازاء موقف كلى تتوتر فيه الصياغة فتلتقى وتفترق ، وتتوتر فيه الأفكار فتقترب وتبتعد ، وكل ذلك ينسج خيط الخوف فلا يظل إحساسا بل يتحول إلى مادة معاينة يمكن أن نلمسها وأن نراها وأن نشمها وأن نسمعها .

ولعل الشاعرية هنا تتمثل فى القدرة على إستخدام صيغة تراثية شهيرة هى (الإقبال والإدبار) وتوظيفها على نحو يجعلنا نتصور أن أبا سنة يستخدمها للمرة الأولى ، وأن ثمة مغايرة بين إستخدام أبى سنة وإستخدام امرىء القيس قديما لهذه الصيغة ، يمكن ملاحظتها فى إسقاط (معا) التى إستخدمها إمرىء القيس فى قوله :

مكر مفر مقبل مدبر معا ‏ ‏ ‏ ‏ كجلمود صخر حطه السيل من عل

ولكن الملاحظ أن أبا سنة قام بعملية تعويض إذ أضاف أداة الوصل (الواو) لتصنع ما صنعته (معا) عند امرىء القيس من التداخل والسرعة فى تتابع الإصباحات والمساءات ، وهما رمز واضح لتسرب العمر .

---

(١) الأعمال الشعرية : ٢٦٧ .

ومن تتبعنا لاستخدامات الطباق الحركى الأفقى يمكن ملاحظة أن بعض الشعراء يفيدون منه ويوظفونه فى الكشف عن أبعاد النفس . فالخروج والدخول ، يتلازمان — غالبا — مع الحركة الحسية لاقتضائهما شيئا يصلح لأن يتحققا فيه ، لكن الشعراء فى تعاملهم الشعرى مع اللغة ينقلون ذلك إلى مجال لا يتوقع المتلقى أن يعاينه على المستوى الشعرى ، يقول عبد الوهاب البياتى فى حديث (الأميرة والغجرى) :

أدخل فى عينيك — تخرجين من فمى

على جبينك الناصع استيقظ — فى دمى تنامين

على سرير أمطار صحارى التتر الحمراء —

مجنونا أناديك بكل صرخات العالم

الوحشية السوداء واللغات[1]،

عنوان النص يدخلنا مباشرة فى تقابل ثنائى بين (الأميرة) فى جانب ، و (الغجرى) فى الجانب الآخر ، ثم يأتى السطر الأول ليصنع التقابل الأفقى بين الدخول والخروج ، لكن كثافة هذا التطابق تضعف بفعل اختلاف الفاعل فى كلا الفعلين ، واختلاف ما يقع موقع المفعول به وهو (العينين) مع الدخول ، و (الفم) مع الخروج .

وإذا كان الحديث هنا بلسان المتكلم ، فإن ذلك يعنى أن الشاعر يتقمص أحد طرفى الثنائية بين الأميرة والغجرى ، ومن ثم يكون دخوله إلى العينين وسيلة للتوحد مع الأميرة ، ثم يكون الخروج من الفم إشارة إلى أن نطق الشاعر بما ينطق إنما أصبح سبيكة مكونة منه ومن الأميرة على سواء ، ويبدو أن هذا الاحتمال الدلالى كان وراء تنامى الصياغة فى حركة أخرى نحو دخول المرأة إلى عالم الرجل لتنام فى دمائه ، كما يبدو أن تلاحق الإحساس وتتابع الفكر كان قويا بدرجة صنعت سبيكة لغوية من تتابع الإضافات فى السطر الثالث بحيث يتلاحق النفس عند النطق فلا يتوقف إلا بعد إكمالها ، وطبيعة العلاقات السياقية هنا تؤكد — ما سبق أن قلناه — عن أن أكبر ما يميز الشعر الحديث هو قدرة الشاعر على توسيع دائرة الإختيار من ناحية ، وخلق علاقات تجاورية جديدة من ناحية أخرى ، فمن حيث الإمكانات التعليقية نجد أن الشاعر يعلق الدخول بالعينين ، والخروج

(١) ديوان كتاب البحر عبد الوهاب البياتى — دار الشروق — سنة ١٩٨٥ : ٢١ .

بالفم ،والنوم بالدماء ، والسرير بالمطر ، وكلها تلعب على نغمة غير مألوفة بالنسبة للمتلقى مما يحدث أثرين مزدوجين ، أحدهما : إثارة الدهشة والغرابة ، والآخر اثارة طبيعية التطلع إلى إدراك الفكرة التى يريد الشاعر أن يوصلها إلى المتلقى .

وقد تبقى للحركة الأفقية طبيعتها لكنها تفسح مجالا لنوع من التوتر الذى يقوم على الشد والجذب ، فهى حركة مقيدة لا مطلقة ، كما فى (المد والجزر) عند أحمد سويلم :

والبحـــر

وسواحله العشر

والمد القاسى .. والجزر ..

سوف يعود النجم الغائب للفلك الدوار

ويعود سوارك من جوف الماء

ويعود الخاتم للإصبع

والطفل الشارد فى تيه الصحراء[1]

والشاعر يصب أفكاره فى قالب شكلى إستخدمه القرآن الكريم فى سورة الفجر ، غير أن الشاعر هنا يقسم بالبحر ، وعلى هدى الأسلوب القرآنى يجعل للبحر سواحل عشرا كما أقسم القرآن بالفجر وليال عشر . ثم يستمر القسم إلى التقابل الحركى بين (المد والجزر) ، غير أن التقابل ليس متكافئا من حيث إضافة صفة (القاسى) مع المد ، ثم غيابها مع الجزر ، وكأن المد وحده هو المسبب الفعلى للقسم لأن حركته تعلن عن الفراق والبعد ، بينما الجزر قد يكون إعلان عودة وإياب ، وهذا الإطار القرآنى – من حيث الشكل – قد أضفى على النص جوا من القداسة جعلت من الشاعر متحركا بين جنة المرأة ونار فراقها ، لكن جانب اللقاء يغلب بفعل التقابلات بين (يعود – غائب) الملفوظان ، وبين (يعود – الخاتم – المفقود) المفهوم فى السطر السادس ، ومثل ذلك يمكن تقديره فى السطر السابع .

---

(١) ديوان العطش الأكبر : ٣٣ .

فعنصر التقابل فى هذه الأسطر قد صنع حاجزا صلبا ، على (الأنا) أن تتجاوزه بالارتماء فى البحر ، وتحدى عوامل الطبيعة ، وصولا إلى الشاطىء المأمول ، من بين عشرة شواطىء أقسم بها .

وعلى نحو قريب من هذا التطابق يأتى تطابق آخر بين (اللقاء والفراق) ففيه تتمثل الحركة الأفقية أيضا فى قول فاروق شوشة فى (مرثية شاعرة عاشقة) :

مشدودة إليك خطوتى على الطريق

مشدودة عيناى نحو شرفتك

الله يا لبلابة تظل مشهد اللقاء والفراق

وتستر المارين فى لواعج العناق(١)

ويمهد الشاعر للوصول إلى هذا التقابل بتوقيف حركته ، أو شلها على نحو يربطها بالطرف الآخر ، ثم يتدخل الشاعر تعبيريا – بوضع (الله) فى مطلع السطر الثالث لتعبر – فى موقعها – عن دهشة لا حدود لها تكاد تحتاج إلى عون إلهى لتحملها ، ثم يأتى النداء منصبا على اللبلابة التى تحمل فى موضعها شحنات تعبيرية مختلفة . فقد تكون رمزا للظروف المواتية ، وقد تكون المرأة ذاتها ، والاحتمالات تثرى العملية الشعرية وتكثف من خواصها ، ومن ثم يكون التمهيد للتقابل تمهيدا شعريا من الطراز الأول ، حيث يقع (اللقاء والفراق) تحت طائلة الطرف الآخر ، وهو المرأة . أو تحت مظلة الظروف المواتية المتمثلة فى اللبلاب .

وإذا كان التطابق فى السياق السابق قد اتسم ببعض الليونة ، فإنه فى السياق التالى يأخذ شكلا أكثر حدة وعنفا ، خاصة إذا ارتبط بسياقات أخرى تهىء له ذلك ، كارتباطه بأبعاد سياسية أو إجتماعية ، ويمكن رصد ذلك فى قول أمل :

أسأل يا زرقاء

عن وقفتى العزلاء بين السيف .. والجدار !

عن صرخة المرأة بين السبى والفرار ؟

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ١٧٢ ، ١٧٣ .

كيف حملت العار

ثم مشيت ؟ دون أن أقتل نفسى ؟ دون أن أنهار ؟ !

ودون أن يسقط لحمى .. من غبار التربة المدنسة ؟

تكلمى أيتها النبيلة المقدسة[1]

والأسطر من قصيدة (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) حيث يوظف الشاعر الرمز التراثى فى تقل إحساسه عن أحداث سنة ١٩٦٧ ، ويدخل بنفسه طرفا فى ثنائية حوارية بينه وبين زرقاء اليمامة ، فيسألها عن وقفته الحائرة ، أو بمعنى أصح عن أزمته (فالسيف أمامه والجدار وراءه) وليس هناك من طريق - كما فى السطر الثالث - إلا أحد أمرين كلاهما مر (الأسر - الفرار) فالتقابل هنا يصنع مع التقابل السابق عليه (السيف - الجدار) ملخصا لأزمة الشاعر فى سنة ٦٧ ، ومن ثم جاء التساؤل فى السطر الرابع : كيف حملت العار .... وهذه النقط تمثل فراغًا تركه الشاعر عامدًا ليسمح للمتلقى بأن يضيف ما عنده ليجسد هذا العار الذى حمله ويكاد بسببه يتمزق داخليا وخارجيا ؛ ومن ثم يلتمس من زرقاء اليمامة أن تتكلم لتواسيه فى المحنة ، لتخفف عنه بعض الإحساس بالذنب لأنه شريك فى الموقف سواء بالسلب أو بالإيجاب .

من كل هذا نلاحظ أن التطابق الحركى الأفقى كان أحد الوسائل الأسلوبية التى إستعان بها الشعراء المحدثون ، وأفادوا من إمكاناته فى التعبير عن تجاربهم من ناحية ، وتصوير أزمة العصر من ناحية أخرى ، وهم فى ذلك يمثلون إمتدادًا لإستخدامات الشعراء القدامى لنفس هذه الإمكانات مع إختلاف فى الوظيفة التى يلعبها التطابق قديمًا وحديثًا .

عرضنا للحركة الرأسية ؛ كما عرضنا للحركة الأفقية ، ومن طبيعة الأمر أن تتقاطع خيوط الحركة فى نقطة معينة يمكن أن نسميها الحركة الموضعية ، فهى لا تمتد أماما أو خلفًا ، ولا تصعد إلى أعلى أو تنزل إلى أسفل ،وإنما يحدث التحرك فى إطار محدود ، وفى نفس الموضع الذى حدث فيه التقابل .

---

(١) ديوان أمل دنقل : ٧٠ .

ولا يفهم من هذه الحركات أن الصياغة نفسها تنتقل من موضع إلى آخر كما فى التقديم والتأخير مثلا ، وإنما المقصود أن إشارة اللفظ هى التى ينتشر منها المدلول فى الخطوط الثلاثة التى رصدناها .

ومن الملاحظ أن الحركتين السابقتين كانت فيها الدلالة منوطة بطرفين أحيانا ، وبطرف واحد أحيانا أخرى ، بينما هنآ تنصب على طرف واحد فى حالتين متقابلتين فى نقطة واحدة .

ويمكن أن نرصد بعض توظيفات هذه الحركة الطباقية فى قول أمل دنقل :

شيء فى قلبى يحترق

إذ يمضى الوقت .. فنفترق

ونمد الأيدى

يجمعها حب

وتفرقها .. طرق[1]

فالإشارة الصادرة من التقابل (يجمعها — تفرقها) تنصب على شيء واحد هو الأيدى ، وذلك برغم إختلاف الفاعل ، حيث كان (الحب) مع الجمع و (الطرق) مع التفريق ، واختلاف الفاعل مع اتحاد المفعول يجسد عوامل التوتر النابعة من التطابق ، وساعد على ذلك أن الحركة مركزة فى نقطة واحدة لم ينتشر مدلولها هنا أو هناك ، كما ساعد على ذلك استخدام صيغة الفعل التى تعدد جوانب الحركة ، وتجعلها فى حالة تتابع غير منقطع ، وبداية الأسطر تقوم على التجهيل بطبيعة الموقف الذى تتمزق فيه (الأنا) فـ (شيء) تأتى كفاعلة للإحتراق ، لكنه شيء مجهول ، ثم يتخصص تدريجيا بمجيء الجار والمجرور (فى قلبى) ، ثم تتكشف حقيقة الموقف فى السطر الثانى بإستخدام (إذ) التى تعلن مرجعية التجربة ، وأنها تعود إلى الزمن الذى يتسرب ، ومع تسرب الزمن يحدث الإفتراق . وهنا تنتهى الحركة الأولى من الدلالة .

---

(١) ديوان أمل دنقل : ٢٥ .

وتأتى الحركة الثانية فى محاولة للتغلب على عنصر الافتراق بإستخدام المضارع (نمد) ثم تعليقه بالأيدى ، فهى محاولة جسدية للتغلب على الفراق النفسى ، لكن هذه المحاولة الجسدية تتحول إلى إنقسام نفسى آخر يعمق المأساة عن طريق التقابل بين الجمع والتفريق .

وتأتى الحركة الموضعية فى قمة دراميتها عند السياب فى قصيدة (حفار القبور) إذ ان طبيعة الموضوع تفرض نفسها على الذات فتدفعها إلى معايشة موقف تقابلى ، حيث يعمل حفار القبور فى إعداد القبر للميت بينما هو فى إنتظار من يؤدى نفس المهمة من أجله ، ومن درامية الموقف نلاحظ أن هذا الحفار يعيش أتعس لحظاته إذا ظل بلا قادمين يملأون قبره :

يا رب .. أسبوع طويل مر كالعام الطويل ،

والقبر خاو ، يفغر الفم فى إنتظار .. فى إنتظار ،

مازلت أحفره ويطمره الغبار –

تتثاءب الظلماء فيه ويرشح القاع البليل

مما تعصر أعين الموتى وتنضحه الجلود

تلك الجلود الشاحبات وذلك اللحم النثير ![1]

وتبدأ الحركة التقابلية مع النداء فى أول سطر ، إذ يلتمس الحفار بهذا النداء أن يستجيب الرب له فيرسل إليه ضيوفا جددًا ، وهو تقابل يأتى من المفارقة المقدرة إذ يسير الحفار فى أمنياته على عكس ما يتمنى غيره من الناس ، فهو نداء يتقابل مع الواقع تقابلا حادًا ، وعلى التقابل أيضًا تستمر الصياغة فى الإحساس بثقل الزمن وبطئه ، بينما يشعر الإنسان – على العموم – بسرعة الزمن يسرع بنهاية العمر ، ومن ثم يكون بين الأسبوع والسنة تقابل على نحو ما .

وتبدوذاتية المأساة فى مطالع السطر الثانى (القبر خاو) لأن هذا الخواء لا يحزن أحدا سوى الحفار ، بينما على الطرف الآخر يحقق الخواء لونا من الراحة والسعادة ، ولأن

(١) ديوان أنشودة المطر : ٢٠٧ .

الحفار يريد أن يخفف من أحزانه بخواء القبر نجده ينقل الرغبة في الإمتلاء إلى القبر ذاته من خلال التكرار (انتظار ... انتظار) .

وتبدو قمة الدرامية فى تقابل السطر الثالث (أحفره – يطمره) فكأن هناك صراعا بين الحفار والطبيعة نتيجة لإختلاف الفاعل وإتحاد المفعول ، ثم تستمر الصياغة فاعلة دلاليا فى بناء صورة كلية للرغبة المحدقة التى تسيطر على القبر ، وكأن الحفار يخلى مسئوليته أمام أناه فى أنه لا يتمنى الموت وإنما يحقق مطلب القبر لا أكثر ولا أقل .

وقد تأخذ الحركة الموضعية طبيعة ذاتية فتتضمن اللفظتان التقابليتان الفعل والفاعل والمفعول فى كيان واحد ، ويبدو ذلك جليا إذا كان الفعل لازما فى مثل قول فاروق جويده وهو يخاطب ابنته (سلوان) :

ما زال للحب بيت فى ضمائرنا

ما أجمل النار تخبو

ثم تشتعل

لا تفزعى يا ابنتى

ولتضحكى أبدا

كم طال ليل

وعند الصبح يرتحل[1]

والشاعر إذ يتحدث عن عالمه الملىء بالزيف والدجل فى خطابه الشعرى إلى ابنته ، نجده وهو يعاود الارتباط بالأمل من خلال الفعل (زال) الملازم لـ (ما) المفضى إلى إستمرارية الحب برغم ما يقابله من معوقات ، ثم يتحرك الشاعر تعبيريا بين الماديات والمعنويات – فى نفس السطر – ليكون أمله مرتبطا بالواقع والحلم فى آن واحد .

ثم يأتى السطر الثانى مستخدما صيغة التعجب (ما أجمل) ، وهى فى حقيقتها – بعيدا عن تقديرات النحاة – بلا فاعل أصلا ، ومن هنا كانت النار هى الفاعل الدلالى

---

(١) ديوان طاوعنى قلبى فى النسيان – فاروق جويده – مكتبة غريب – سنة ١٩٨٦ : ٢٥ ، ٢٦ .

للفعل التالى عليها ، وهى المفعول فى نفس الوقت ، وهذا الإختزال المدهش يتساوى مع مقوله البلاغة القديمة عن فضيلة الإيجاز إذا وفى بالمعنى .

والمدهش أن يأتى التعجب والإستحسان مع الفعل (تخبو) وهو منقطع عما بعده ، لا يستحق ذلك ، وهنا يثار عند المتلقى تساؤل محير لا يقطعه إلا إكتمال العبارة التقابلية فى السطر الثالث .

وتستمر الصياغة إلى نهاية الفقرة على هذا النحو التقابلى بين (الفزع والضحك) وبين (الليل والصبح) وبين (الطول والإرتحال) وإن كان التقابل ليس معجميا كما فى (تخبو وتشتعل) وهو التقابل الذى نهتم برصده فى هذا المحور .

ويتحرك محمد أبو سنة فى هذا النطاق التقابلى ، ويوظف هذه الوسيلة التعبيرية فى إنتاج دلالة عميقة الأبعاد عن تقلبات الجدل التاريخى الذى (يصحو وينام) ، فصوته ينادى – فى قصيدة (رؤيا شهيد) – على المجهول الذى يقع تحت عدة إحتمالات يمكن أن تفرزها الصياغة ، وهذا هو مكمن الشاعرية التى تتيح للمتلقى أن يتدخل برؤيته فى عملية الإبداع (فيكمل الناقص) الذى قصد الشاعر إليه بوعى وإدراك .

فلنقل أن الشاعر ينادى مصر ، أو ينادى أمته العربية ،أو ينادى النهضة العربية ، أو ينادى التاريخ العربى ، أو ينادى الأرض السليبة ، فالاحتمالات الدلالية قائمة فى بنية الصياغة :

أين أنت الآن .. ما بين سيوف وسيوف

أين أنت الآن ما بين مخيف ومخوف

انهضى جاءت اللحظة .. هيا

فجرى شمسك فى الشرق .. وبوحى

للمحيطات بميقات القيام

فجرى شمسك فى الغرب .. وبوحى

للمنارات بميعاد الصدام

فجرى شمسك فى الأفق وقولى

لرياح الحمر تأتى بالسلام

ها هو التاريخ فى الأسواق يشرى

ها هو التاريخ يصحو وينام(1)

تتشكل التركيبات فى النص على نحو يجمع بين التقابل والتماثل ، وبينهما تتشكل الدلالة فى توتر أحيانا ، وانسياب أحيانا أخرى ، فالتماثل فى السطر الأول (سيوف وسيوف) يلتقى مع التقابل فى السطر الثانى (مخيف ومخوف) ، والتماثل بين (شمسك وشمسك) يلتقى مع التقابل بين (الشرق والغرب) .

ثم ينفرد التقابل الموضعى (يصحو وينام) ليعبر عن حركة التاريخ ، لكن مع إحساس داخلى عند الشاعر بأن موقف النوم يكاد يكون هو المسيطر ، ومن ثم احتاج منه هذا الإحساس قيما تعبيرية متعددة نلحظها فى تكرار التساؤل فى السطرين الأول والثانى ، ثم أساليب الأمر (انهضى – فجرى – فجرى – فجرى – بوحى – بوحى – قولى) .

وتأتى (ها) التنبيه فى السطرين الأخيرين كمؤشر دلالى إلى قمة التصاعد الفكرى المركز فى التقابل : (التاريخ يصحو وينام) .

وكالنموذج السابق يلعب التكوين النحوى دوره فى الدلالة فيوحد بين الفاعل والمفعول ، إذ ان التاريخ هو الفاعل النحوى ، وهو الذى تداخل مع الحدث واشتبك به ، أو بمعنى آخر هو الذى وقع عليه الفعل ، والتعبير على هذا النحو يشع طاقة تقابلية مكثفة ، ذلك أن سياق التركيب التقابلى يعود مرجعيا إلى عنصر واحد ، على عكس ما نلاحظه عندما يعود التقابل إلى طرفين ، فإن ذلك يخفف من حدته ، بل قد يفرغه من مضمون التقابل فى بعض الأحيان ، فعندما أقول : محمد فتح بابه ، وعلى أغلق بابه ، يظل التقابل قائمًا برغم الإختلاف المرجعى لكل من اللفظتين المتقابلتين ، وهذا يجعل من الجائز عقلا اجتماع المتقابلين على صعيد واحد ، لأن لكل طرف محلا مستقلا يوقع عليه الفعل المقابل للفعل الآخر .

بينما إذا اتحد المرجع فإن التقابل تزداد حدته لأن فيه يستحيل عقلا إجتماع الطرفين على المحل الواحد ، فإذا قلت محمد فتح بابه وأغلقه ، كان من المحال إجتماع الفتح والإغلاق

---

(1) الأعمال الشعرية : ١٨٣ ، ١٨٤ .

على محل واحد وهو الباب ، وفى لحظة بعينها ، لا يتقدم فيها أحد الطرفين عن صاحبه أو يتأخر عنه ، وهذا النمط التركيبى يضيف إلى التقابل خاصية التناقض الذى لا يجتمع طرفاه – كما قلنا – على المحل الواحد عقلا وفعلا .

والملاحظ فى التقابل الحركى الموضعى أن غالبية أطرافه تقوم على الفاعلية ، لأن الفعل بطبيعة مواضعته يتضمن الحديثة ، ومن ثم يكون ناتجه حركيا ، وإن كان هذا لا ينفى أن تأتى الحركة الموضعية معتمدة على الإسمية أحيانا ، المهم فى هذا أو ذاك أن يظل الناتج الدلالى محصورًا فى دائرة المحور الذى رصدناه .

والحق أنه من الممكن تحريك بعض النماذج من محور إلى آخر ، وذلك لا يقلل من قيمة الرصد الذى آثرناه ، ذلك أننا بصدد قضايا فنية ، تقوم على الاحتمال والنسبية ، كما تقوم على تعدد المفهومات نتيجة لتعدد القراءات مما يتيح للرؤى أن تختلف وقد تتعارض أحيانًا ، وهذا بدوره يسمح بالتحرك من محور إلى آخر تبعا للقراءة النقدية والتحليلية التى تربط الألفاظ داخل علاقاتها السياقية من خلال موقع فكرى معين ، وينتج عن هذا الربط أن تتخلق دلالات جديدة ربما لم تخطر على ذهننا فى هذه القراءة التحليلية التى قصرت همها على الصياغة اللغوية مستكشفة بعض جوانبها البديعية ومنها الطباق أو التقابل.

(٥)

رأينا صورا متعددة المحاور للتقابل المعجمى وذلك بالنظر إلى موضع الكلمة وعلاقتها بالكلمات التى تجمعها علاقة البدلية ، ومن ثم جاء التقسيم الذى رأيناه ، وهنا نحاول أن ننظر فى التقابل بإعتبار العلاقة السياقية التى تربط الكلمة بما يجاورها ، إذ إن هذه المجاورة قد تنقل التقابل من محور إلى آخر بإعتبار ما يضاف إليه من الهوامش قد تتصل أحيانا بأبعاد كلية ذات صبغة اجتماعية أحيانا أو سياسية أحيانا أخرى ، وهذا لا ينفى أبدا ما فيها من طابع حركى ، أو بعد زمانى أو مكانى ، ذلك أن تعدد الإشارات ماثل فى بنية اللفظة إذا استخدمت فنيًا ، فضلا عن الإستخدام الشعرى ، بل إن تعدد الإشارات يظل ماثلا فى بنية التركيب مما يجعل الدلالة فى حالة تبادل جدلى بين الافراد والتركيب .

والمتتبع لأنماط التقابل المعجمى يمكن أن يلاحظ تداخل هذا التقابل ببعض الجزئيات التى تنتمى إلى قضايا المجتمع فى عموميتها ، ذلك أن التقابل ليس من طبيعة وضعيته أن يثير قضايا كلية ، وإنما يمثل مدخلا تعبيريا لهذه القضايا ، وقد يكون الشاعر ممثلا

(للأنا) داخل الصياغة ويعلق ذاته بأحد أطراف التقابل ، وهنا يحتدم الصراع بوجود طرف آخر يتعلق به الطرف الثانى من التقابل ، فيخلق كل هذا جوا من التوتر الدلالى النابع من التوتر التعبيرى ، وقد يحدث غير ذلك ، بأن تتحد أطراف التقابل فتأخذ القضية بعدًا ذاتيًا بحيث يعبر الشاعر من خلالها عن موقفه الخاص ، وينقل التقابل من الخارج إلى الداخل لكن مع احتفاظه بالبعد الإجتماعى .

وصلاح عبد الصبور فى قصيدة (لحن) يصور موقفًا تقابليًا بين طرفين أحدهما فرد من أفراد المجتمع العاديين جمعته ظروف الواقع أو الحلم مع امرأة تفصله عنها أبعاد اجتماعية تحتاج فى تخطيها إلى قدرات خرافية : وفى أثناء مناجاة الطرف الأول للثانى تتفتق الصياغة تقابليا عن بعد اجتماعى مركوز فيها ؛ يقول صلاح فى قصيدته :

جارتى لست أميرا

لا ولست المضحك المراح فى قصر الأمير

سأريك العجب المعجب فى شمس النهار

إننى خاو ومملوء بقش وغبار

أنا لا أملك ما يملأ كفى طعاما

وبخديك من النعمة تفاح وسكر[1]

والصياغة فى هذا الجزء تتقابل بين السلب والإيجاب ، وهذا هو الذى يخلق المفارقة التى تؤدى تعبيريا إلى استخدام التقابل ، فنداء الجارة فى السطر الأول يخلق جوا من التلاصق بين الرجل والمرأة ، وذلك بإسقاط أداة النداء ، وأمام هذه العلاقة الإيجابية يأتى السلب – فى نفس السطر – (لست أميرا) ، ثم يستمر السلب مسيطرا على السطر الثانى ، بل ومكثفا بإستخدام وسيلتين تعبيريتين هما : (لا – ليس) ، ثم يأتى الجانب الإيجابى فى السطر الثالث بإظهار قدرات الرجل التى ستراها جلية .

ويكون ذلك كله تمهيدًا للحقيقة الداخلية بين (الخواء والإمتلاء) وهو خواء يعود إلى ظروف تحيط بالرجل لا يستطيع أن يتخطاها ، ومن ثم كان الخواء رمزا لبعد إجتماعى

---

(١) ديوان الناس فى بلادى : ٤٨ .

فيه معاناة الجوع كمؤشر لا كواقع ، أما الإمتلاء فهو إمتداد للخواء فى البنية التحتية ، وإن كان مقابلا له فى البنية السطحية ، تفسير ذلك يأتى فى السطرين الأخيرين اللذين يقدمان البعد الإجتماعى فى الفارق بين عدم إمتلاك الطعام ، وإمتلاء الخدود بالتفاح والسكر .

فالإسقاط هنا واضح يشير إلى حالة وواقع كانت وسيلة التعبير عنه التقابل الموسع الذى يحتوى فى داخله تنويعات تقابلية جزئية ، ومن هنا قلنا إن العلاقة السياقية هى التى أفرزت البعد الإجتماعى فى التقابل .

وكثيرا ما يمتزج الجانب الإجتماعى بالجانب الأخلاقى فيولدًا نوعًا من المفارقة التعبيرية التى تنقل لنا لوحة من عالم الشاعر يتخذها كمؤشر على فساد العلاقات بين الأفراد ، أو بمعنى أصح بين الرجل والمرأة ، وكيف أن أسوأ صور هذه العلاقة هى التى تقوم على البيع والشراء .

يقول محمود درويش فى (قشور البرتقال) :

ما يفعل القانون فى هذه المدينة

غير السؤال عن التصاريح المهينة ؟

وملاحقات المضربين عن العمل

ما يفعل القانون يا امرأة يساومها رجل !

لتبيعه فوق الرصيف وتحت أعمدة الضياء

ما شاء يأخذ حين يدفع ما تشاء[1]

والأسطر تبدأ بهذا السؤال المفرغ من دلالته الأصلية ، المملوء بدلالة النفى أو التعجب ، أو كلاهما معا ، والقضية بهذا الوضع التعبيرى محددة وواضحة من خلال استخدام (المعرفات) : القانون – هذه – المدينة .

---

(١) أوراق الزيتون : ١٠٣ ، ١٠٤ .

وتأتى الإجابة فى السطر الثانى بوسيلة أسلوبية مميزة هى (الحصر) أو (القصر) ، وهى إجابة تشير إلى أن القانون فى هذه المدينة يقنن كل العلاقات الفاسدة ، بل ربما لا يعترف بسواها ، وهذا ما تفرزه وسيلة القصر دلاليا .

ثم يتابع الشاعر تطور قضيته فى السطر الثالث ليجعل من القانون سلطة إرهاب وإرغام ، ووسيلة لإهدار الحقوق الإجتماعية .

وتبدو قمة المأساة الإجتماعية فى السطر الرابع الذى جاء فيه التقابل كناتج للوضع العام السابق عليه ، فنلحظ تفسخ العلاقة بين (الرجل والمرأة) لتتحول إلى علاقة بيع وشراء لا تقوم على احترام كل من الطرفين لكلمة الآخر ، بل على المساومة التى تحل فى البيئة المكانية المناسبة لها وهى (فوق الرصيف) (وتحت أعمدة الضياء) ، فالتطابق بين الرجل والمرأة محكوم بالتطابق المكانى بين (فوق وتحت) ، وكلاهما ممتد إلى التقابل فى السطر الأخير الذى يمثل الناتج النهائى لعلاقة التطابق بين الرجل والمرأة .

وتأخذ هذه القضية الإجتماعية بعدا أكثر عمقا عند السياب فى مطولته (المومس العمياء) حيث تأتى التقابلات مفرزة علاقات جدلية بين طرفين غير متناظرين نتيجة للوضع والتقاليد والعرف الذى ينظر للرجل على أنه يتفوق على المرأة ببضع درجات ، ومن ثم نجد صورة المرأة عند الشاعر مثيرة للإشفاق والأسى :

هل تستحق اسما كهذا : ياسمين وياسمين ؟
ومن الذى جعل النساء
دون الرجال ، فلا سبيل إلى الرغيف سوى البغاء
الله – عز وجل – شاء

. . . .

وتحس بالأسف الكظيم لنفسها : لم تستباح ؟
الهر نام على الأريكة قربها .. لم تستباح ؟
شبعان أغفى وهى جائعة تلم من الرياح
أصداء قهقهة السكارى فى الأزقة والنباح

. . . .

شق الرجال عن النساء : سلالتين من الأنام

تتلاقيان مع الظلام وتفصلان مع الشروق !

زان وزانية ، وبائعة وشار – والطعام

لا الحب والأحقاد لا الأشواق – تنبض في العروق ! [1]

ونلاحظ أن التقابل في الفقرة الأولى يقوم على تعالى أحد الطرفين على الآخر ، وهو الرجل على المرأة ، وهذه العلاقة أوجدت خللا في المجتمع دفع الطرف الأقل إلى مواجهة ظروف إجتماعية قاسية ، ويأتي أسلوب القصر في السطر الثالث ليحكم الحلقة حول المرأة ، فلا يدع لها طريقا تسلكه إلى الحياة إلا البغاء ، فالتقابل في هذه الفقرة يكون مع ما بعده مقدمة ونتيجة ، ويأتي السطر الرابع ليعلن عن التكئة التي تلوكها بعض الألسن لتبرير هذا النظام الإجتماعي المهتز الذي كانت مهمة الدين الأساسية هي القضاء عليه وبتره .

وفي الفقرة الثانية يتحول الشاعر إلى رصد مشاعر المرأة من خلال التماثل في سؤالين يأخذان شكلاً رأسيًا : (لم تستباح) ثم يرتفق مع التماثل مزاوجة بين الإطار النفسي للمرأة والإطار الشكلي للرجل ، ثم يصل التقابل إلى ذروته – في السطر الثالث من الفقرة – بين (شبعان وجائعة) المتشابك مع تقابل يقوم على عملية الحضور والغياب ، إذ ذكر الشاعر مع الشبع إغفاء الرجل ، وسكت عن الملازم لجوع المرأة وهو اليقظة والسهاد ، لكن اللفظة أدت دورها بالغياب أكثر مما لو كانت حاضرة في الصياغة .

وفي الفقرة الثالثة تتتابع التقابلات بأبعادها الإجتماعية أيضا على النحو التالي :

الرجال – النساء : طباق متحقق .

سلالتين من الأنام : طباق مقدر بين الذكورة والأنوثة .

زان – زانية : طباق محقق في المخالفة الفاعلية .

والمخالفة الجنسية بين الذكر والأنثى .

بائعة – شار : طباق محقق .

الطعام – الحب : طباق سياقي .

---

(١) أنظر ديوان أنشودة المطر : ١٨٥ – ١٩٢ .

الأحقاد – الأشواق : طباق سياقى .

وهذه الكثافة التقابلية تقدم شبكة من العلاقات التى تتقاطع فى خطوط متشابكة ، بل ومعقدة فى بعض الأحيان ، فهناك علاقة تداخل وتخارج بين الرجل والمرأة بإعتبارهما بشرا وبإعتبار الذكورة والأنوثة .

وهناك علاقة تساوى فى فعل الزنا من الطرفين ، لكن هناك تخارج بإعتبار الفاعلية والمفعولية .

وهناك علاقة تداخل فى البيع والشراء بإعتبارهما طرفين فى عقد يجمعهما على التساوى ، ويتضمن العقد علاقة تخارج أيضا بإعتبار الشارى فى الموقف الأقوى لإمتلاكه الإمكانات المادية التى تتيح له شراء المتعة من المرأة .

وهكذا تستمر شبكة العلاقات بين الطعام والحب ، والحقد والكره لتقدم لنا نظامًا كاملاً لصياغة شاعرية من الطراز الأول ، وذلك على الرغم من الطابع القصصى المسيطر عليها والذى يوهم فى البداية بنثرية الصياغة ، بحيث لا تتكشف حقيقتها إلا بقياس القوة الضاغطة فيها وتأثيرها على المتلقى برصد الطاقات التعبيرية التى قامت على التقابل كما رأينا .

ويتحرك محمد أبو سنة فى نفس المسار ، إذ يلاحظ أن علاقة المجتمع بأفراده قد أصبحت قائمة على الماديات ، وتفسخت العلاقات الروحية والمعنوية ، كما أن علاقة أفراد هذا المجتمع أصبحت على نفس النمط لا يحكمها سوى الكسب والخسارة .

ففى قصيدة (أغنية للبحر) يخاطب الشاعر البحر ، ويوضح أنه لم ينجح فى أن يتعلم منه التحدى والقوة والصلابة ، فلما نزل إلى أرض المجتمع واجه هذه العلاقات القبيحة ، يقول :

ونزلت السوق أشدو وأباهى بالغناء

وإذا الناس ورود وحجارة

وإذا اللعبة كسب وخسارة

وقف الحزن على باب السعادة

يطرد الأطفال والعشاق لا يعطى الأمان

لسوى الناهب والكاذب حراس الضغينة[1]

يتحدث الشاعر بلسان (الأنا) ليعبر عن المفارقة التى تحكم علاقات المجتمع ، ونلاحظ هذه المفارقة قائمة فى السطر الثانى بين (ورود وحجارة) ، ثم تمتد سياقيا إلى السطر الثالث لتصبح علاقات المجتمع قائمة على (الكسب والخسارة) ، ثم تستمر إلى السطر الرابع بين (الحزن والسعادة) .

والتقابلات الممتدة هنا محكومة بالبعد الإجتماعى الذى رصده – الشاعر منذ بداية نزوله إلى السوق التى تمثل إشارة إلى المجتمع ، وهى إشارة لها خطورتها من حيث عبرت عن مضمون الواقع الإجتماعى الشبيه بمجتمع السوق ، وبرغم ذلك ظل للذات تفاؤلها المتمثل فى الشدو والغناء . ثم تأتى صدمة الشاعر فى حقيقة الواقع من خلال أداة تعبيرية بارزة هى (إذا) ليكون ما بعدها هو مسببات الصدمة التى لونت الصياغة بهذه الصبغة التقابلية ذات البعد الإجتماعى.

(٦)

وكما تشبعت التقابلات بأبعاد إجتماعية ، تشبعت بأبعاد سياسية وذلك بالنظر إلى خطين متقاطعين هما الخط الأفقى والخط الرأسى ، فالخط الأول يعتمد على عملية التعليق التى سميت بالعلاقات السياقية ، والخط الثانى يعتمد على الإختيار الذى يطلق على علاقاتها علاقة الإستبدال ، فإذا نظرنا فى الخط الرأسى وجدنا المخزون اللفظى يكتنز بمجموعة من التقابلات المجردة التى يختارها المبدع بوعى أحيانا ، وبلا وعى أحيانا أخرى ، لكنه فى هذا وذاك محكوم ببعد ذهنى يسيطر عليه ويسوقه إلى تفضيل لفظة على أخرى ، أو تقابل على آخر ، قد يكون حادا ، وقد يكون هادئًا تبعًا للخط السياقى الذى من خلاله يأخذ التقابل بعده الدلالى ، فيميل إلى هذا المحور أو ذاك ، معنى هذا أن كل التقابلات صالحة من حيث الإختيار لأن تزرع فى أى محور من محاور التقابل . لكن هذا الزرع يراعى طبيعة التربة التى تحتويه وتعطيه الحياة ، ومن ثم يكون ميله إلى هذا المحور أو ذاك .

ومن الملاحظ أن الشعراء المحدثين – على إطلاقهم – تعاملوا مع التقابلات فى طابعها السياسى الذى يكتسب خواصه من درجة الوعى التى يكون عليها المبدع ، والمناطق

(١) الأعمال الشعرية : ٣٩٥ .

السياسية التى يجتذبها هذا الوعى ، مما يجعل القضايا السياسية التى تناثرت فى جنبات النماذج الشعرية متعددة الرؤى ، ومما يجعل أمام الشعراء مساحة يتحركون فيها بصياغاتهم الشعرية ، وعلى قمة هذه الصياغات ألوان التقابل المعجمى .

وقد تكون مساحة التحرك التقابلى السياسى ممتدة خارج الحدود القومية والوطنية للشاعر ، ومن هنا تأخذ طابعًا شموليًا بحيث ينسحب من الخارج إلى الداخل على اعتبار المشاركة العالمية فى الفكر السياسى من ناحية ، والمشاركة العالمية فى الهموم السياسية من ناحية أخرى .

يقول محمود درويش فى (أناشيد كوبية) :

كوبا كانت حسناء صغيرة

لما كبرت

ربطوها بالصخرة ، لكن أرخو

حلقات الحبل المسعورة !

كى تعمل فى الحقل نهارا .. وتعود

فى الليل لمخدعها ، تعطى دون حساب ، وتجود

فالفندق مزدحم بالسياح[1] .

ويبدأ السطر الأول بإيقاع الإختيار رأسيًا على إسم (كوبا) وهذا الاختيار يبلور الاتجاه بالصياغة نحو البعد السياسى ، يدعم ذلك التحرك الأفقى الذى من خلاله قدم الشاعر (كوبا) عن موقعها التعليقى الأصلى فتعامد الخطين معا أبرز الجانب السياسى أولا ، ثم أبرز أهميته ثانيا .

وتتتابع الصياغة ما بين الإختيار والتوزيع لترسم صورة لكوبا فى حالتين متقابلتين : الماضى الذى أضفى عليها الحسن والبهاء عندما كانت تعيش فى طفولتها حرة تملك نفسها .

---

(١) أوراق الزيتون : ١٢٥ ، ١٢٦ .

الحاضر الذى يمثل سيطرة القوى الإستعمارية والإمبريالية عليها ، لكى تسيطر على الثروة فيها ، وتمتص طاقاتها وإمكاناتها ، ويتمحور الجانبان فى صورة تعبيرية تقابلية هى (صغيرة — كبرت) .

وينبثق من التقابل المعجمى تقابل سياقى يجسد حاضر كوبا فهى بين أمرين يجسدان الخديعة المموهة .

الأول : أنهـا مقيدة بالصخر = إشارة مجازية للعبودية الحقيقية

الثانى : إرخاء حلقات الحبل = الحرية الزائفة

والدال الرامز إلى الزيف يأتى — مع السطر الخامس — فى الجملة التعليلية : (كى تعمل فى الحقل نهارًا) .

ومن دال (النهار) ينبثق تقابل ثالث مع (الليل) . فإذا كان هناك عطاء كوبى فى العمل نهارًا — وقد صرح به الشاعر — فإن هناك عطاء آخر أضمره فى بنية الصياغة (وتعود فى الليل لمخدعها) وتتجلى الإشارة اللغوية هنا شيئا ما بمجىء الجار والمجرور (لمخدعها) .

فالتقابلات على مستوياتها المختلفة نقلت تشكيلاً كليا للوضع السياسى فى بلد من بلدان العالم الثالث هو كوبا ، وبالتالى يمكن أن ينسحب هذا التشكيل إلى طبيعة الوضع فى الدول النامية والمخاطر التى تتربص بها من الإستعمار الجديد ، ومن هنا يمكن القول إن القضية التى فرضت نفسها على النص ذات طابع عالمى وقومى فى آن واحد .

وإذا كان الإتجاه السابق قد خرج إلى الإطار العالمى ، فإن هناك إتجاها آخر يمكن رصده ، حيث تضيق فيه مساحة التحرك من الإطار العالمى إلى الإطار القومى ، وفى هذا الإطار تأتى هموم وإهتمامات شغلت جانبًا هامًا من الإبداع الشعرى الحديث .

وربما كانت أكبر قضية شغلت الفكر القومى هى قضية فلسطين وما نتج عنها من مأساة اللاجئين ، فقد جمعت هذه المأساة بين الشعراء على صعيد واحد وخاصة عند الجيل الأول من رواد الشعر الحديث ، فبدر شاكر السياب فى (قافلة الضياع) يعرض لجوانب هذه المأساة بكل أبعادها ، التى تعود فى مجملها إلى البعد السياسى ، فيقول :

لم يخرجونا من قرانا وحدهن ولا من المدن الرخية :

لكنهم قد أخرجونا من صعيد الآدمية !

فاليوم تمتلىء الكهوف بنا ونعوى جائعين

ونموت فيها لا نخلف للصغار على الصخور

سوى هباب ما نقشناه فيه من أسد طعين !

ونموت فيها لا نخلف بعدنا حتى قبور

ماذا نحط على شواهدها ؟ أ .. (كانوا لاجئين) ؟

اليوم تمتلىء الكهوف بنا : تظلل بالخيام

وبالصفيح ، وقد تغلفهن بالآجر دور

والنور كالتابوت فيها : ليس فيه سوى ظلام[1]

وتتجسد المأساة فى السطر الأول مع عملية (الخروج) المحكية على لسان أحد اللاجئين ، ويكتمل التجسد مع التقابل الموسع بين (القرى والمدن) فمن خصوصية المأساة تأتى عموميتها .

ثم ينبثق من الخروج معنى توليديا عن طريق السلب (لم يخرجونا - أخرجونا) والطرف الإيجابى برفع القضية إلى أفق إنسانى ، إذ كان الإخراج من إطار الإنسانية .

والخروج المادى من الديار ، والخروج المعنوى من الإنسانية حددا إطار الإختيار أمام الشاعر فاستخدم معجمًا مأساويًا نلاحظه فى (الكهوف - نعوى - جائعين - نموت - قبور - أسد طعين - شواهد لاجئين - الخيام - التابوت - ظلام) .

وطريقة بناء العبارات تساير سياقيا هذا الجو المأساوى ، من حيث ظهور (الأنا) بارزة فى السطر الأول بما يعمق أبعاد المأساة ، ثم تكرار النفى ، مع تكرار الخروج الذى ينقل الخروج من المستوى المادى إلى المستوى المعنوى .

---

(١) أنشودة المطر : ٥٢ .

وتبدو قمة المأساة فى التساؤل الوارد فى السطر السابع على مرحلتين ، الأولى : مرحلة الجهل بهوية الموتى ، والثانية : مرحلة التعريف بهم من حيث كانوا من اللاجئين ، وهى مرحلة أشد مرارة من سابقتها لأنها تسمح للعدو بمطاردتهم حتى بعد الممات .

ومع تنوع المكان الذى يمكن أن يحتوى هؤلاء اللاجئين ، يأتى التقابل فى السطر الأخير كحكم نهائى يضع اللاجئين فى ظلام ليس له حدود مكانية أو زمانية ، حتى إنه شد النور إليه وجعله جانبا من جوانبه ، وهو من ناحية أخرى ليس ظلامًا محتملاً ، وإنما ظلام القبور التى لا يحتملها سوى الأموات .

وكما كان للجوانب المأساوية نصيبها فى الإطار القومى ، كذلك للجوانب المشرقة نصيبها أيضا ، إذ إن تاريخ الأمم والحضارات ليس سوى إنتصار وهزيمة ، وخمول ونهضة ، أى هو سلسلة من المتقابلات التى تفجر فى الشعر تقابلات موازية لها .

وثورة العراق كانت نقطة مضيئة فى اللحظات الحاسمة من تاريخ الأمة العربية ، ومن ثم كان للشعر دور فنى مؤثر بالمناصرة والإشادة ، ومن الشعراء الذين دخلوا ميدان الشعر القومى فاروق شوشة فى قصيدته : (بغداد تثور) يقول فيها :

شىء يولد كالأسطورة

يولد فى أعماق بلادى

شىء يا عينى المبهورة

يتفجر فى وهج الشمس

أرض صامتة تتكلم

كف بالأفراح تسلم[1]

والدلالة فى الأسطر تنمو تدريجيا مع تقدمنا فى متابعة الصياغة ، إذ فى السطر الأول تأتى (شىء) منكرة لتخلق فى الملتقى جوا من الإبهام يدعوه إلى التساؤل ، ثم يبنى الفعل للمجهول زيادة فى عملية التجهيل ، ثم يكون الجار والمجرور (كالأسطورة) وسيلة تعبيرية تفرض على هذا السطر الشعرى جوًا خرافيًا غير قابل للتصديق .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ١١٥ .

ويتولد عن السطر الأول معنى أكثر تحديدًا من خلال إضافة (البلاد) إلى ياء المتكلم فى السطر الثانى .

ثم يتدخل الشاعر تعبيريًا فى السطر الثالث من خلال النداء (يا عينى) ، ثم يعمد إلى المعجم العنيف صياغيًا فى السطر الرابع ، ليكون ذلك وسيلة إلى زرع التقابل فى السطر الخامس بين (صمت كلام) وهو تقابل تحولى من حالة إلى حالة ، من حالة الثبات إلى حالة الحركة ؛ الثبات في اسم الفاعل (صامتة) والحركة فى الفعل (تتكلم) ، ويكون الناتج أفراح فى السطر الأخير .

فالتقابل فى هذه الأسطر كان حلقة فى تخطيط تعبيرى شبيه بالقضية المنطقية ، فما قبله يمثل مقدمة أولى ، والتقابل يمثل المقدمة الثانية ، ليكون السطر الأخير هو الناتج المنطقي للمقدمتين .

وقد يضيق البعد السياسي ليتحرك فى إطار وطنى مشبع بهموم الذات وأحزانها وخاصة عند المقارنة بين الحاضر والماضى ، وعلى هذا الوتر تقوم تقابلات الصياغة عند فاروق جويدة فى (مرثية حلم) حيث يقول :

كم من زمان كئيب الوجه

فرقنا

واليوم عدنا

ونفس الجرح يدمينا

جرحى عميق

خدعنا فى المداوينا

لا الجرح يشفى

ولا الشكوى تعزينا

كان الدواء سموما

فى ضمائرنا

فكيف جئنا بداء

كى يداوينا[1]

وتقابلات الصياغة فى خطها الأفقى هى التى تصبغ الدلالة بلونها السياسى ، وإلا فإن كل تقابل على حدة قد ينتمى إلى عالم آخر غير عالم السياسة ، بل إن رصد نظام الصياغة فى جانبها التقابلى الجزئى يوحى بداية بإنحيازها إلى عالم الطب والدواء ، لكن بملاحظة العلاقات التجاورية تبرز الأبعاد السياسية جلية فى المستوى العميق . والواضح أن الهم الذى شغل الشاعر هو مأساة الوطن فى التفرق والاختلاف ، فهذا هو الجرح النازف عند فاروق جويده ، ومن ثم كانت الصياغة تقابلا يكاد يكون خالصا ، ويمكن رصد هذا التقابل فى مستويين :

الأول : (المجمل) الماضى الموحد – الحاضر الممزق

الثانى : (المفصل) :

جرح – دواء

جرح – شفاء

الدواء – السم

داء – دواء

والملاحظ أن حزم التقابلات تتبادل العلاقات جدليًا وصولاً إلى درجة الاكتمال الدلالى التى تتبلور فى أسلوب الإستفهام فى السطر قبل الأخير ، وهو استفهام معدول به عن دلالته الأصلية إلى دلالة بديلة هي التعجب والإنكار المنصب على استعمال الداء فى الدواء .

ويلاحظ أيضا أن التقابل فى السطرين الأخيرين يأتى بين اسم (داء) وفعل (يداوى) ، وعلى هذا تكون الإشارة اللغوية معلنة عن قمة المأساة فى أن الوطن قد تعاطى الداء فعلا كدواء ، وليس الأمر مجرد إعداد للداء للتناول دون إستعمال .

وبمثل هذا الأداء التقابلى تتكاثر الضغوط ، ومن ثم تتكاثر ردود الفعل ، وبالتالى تنحرف الصياغة عن التعبير النثرى إلى اللغة الشعرية .

---

(١) طاوعنى قلبى فى النسيان : ٥٢ ، ٥٣ .

وقد تضيق الحلقة أكثر فيأخذ البعد السياسى إطارًا فرديًا فى الشكل وإن كان له طابع العموم فى المضمون ، ومن ثم تأتى الصياغة فى شكل تقابلى على المستويين السطحى والباطنى ، ويمثل هذا النمط قصيدة (مرثية رياض) لمحمد أبو سنة ، وهى وإن كانت تنتمى دلاليا إلى إطار تقليدى هو الرثاء ، لكن الأداء الشعرى فيها يتحرك بالرثاء إلى أبعاد سياسية ، لا مجرد استشهاد جندى أو قائد .

يقول الشاعر فى قصيدته .:

رأيت مصر ترتدى الحداد

تنوح فى الميدان

حمامها يفارق الأبراج

يموت ظامئا على المياه

رأيت مصر

مدينة من الضياء والبكاء

أبناؤها الغضاب يخفقون كالأعلام

الحرب والسلام

تاجان فوق رأسها

وأنت يا رياض

العازف الذى أتم لحنه العظيم[1]

والشاعر هنا يرصد من خارج موقفا من أعظم المواقف فى تاريخ الأمة ، حيث يسقط أحد أبطالها فلا تكون النتيجة خورًا وضعفًا كما يحدث فى بعض الأحيان ، ولا يكون تهورًا وحمقًا كما يحدث فى كثير من الأحيان ، وإنما تحرك محسوب يوازن بين الاحتمالات ، ويقارن بين أكبر إحتمالين يواجهانه هما : الحرب والسلام .

---

(١) الأعمال الشعرية : ٤٢٢ .

والرصد الخارجى يعتمد على رسم تشكيلات حسية بألفاظ تنتمى إلى معجم خاص بالموقف الشعرى ، وهو موقف الحزن الممتزج بالصلابة ، ويمكن ملاحظة هذا المعجم من خلال اختيارات الشاعر للدوال الكئيبة (الحداد – تنوح – يفارق – يموت – ظامئا – البكاء) .

كما يمكن ملاحظة الطرف المقابل لاختيارات الشاعر فى دوال (الضياء – الغضاب – يخفقون – الأعلام – تاجان – اللحن العظيم) .

فالأسطر تقوم على الربط بين موقفين بينهما علاقة جدلية . ومن ثم يكون منطق الصياغة مهيئا للتقابل الذى يتداخل مع التراكيب ، فيفرز طاقته الإيحائية التى تؤكد شاعرية الصياغة .

والتقابل المعنى فى هذا السياق هو التقابل بين (الحرب والسلام) حيث يأتى كلوحة مستقلة ، ومن ثم اختار الشاعر له سطرًا مستقلاً ليكون بمثابة إعلان يحتوى ضمنا على عملية تحريض ، على معنى أن الطريق الصحيح للسلام هو المرور بالحرب ، وعلى هذا يكون تساقط الشهداء هو الناتج الحتمى ، ومن أعظمهم عبد المنعم رياض .

والهموم الخاصة بالوطن إحتلت مكانة واسعة فى الشعر الحديث ، وهذه الهموم تتسع وتضيق تبعا لرؤية الشاعر الخاصة من ناحية ، وتبعا للظروف التى تحيط به من ناحية أخرى ، وقد كان أمل دنقل من أكثر الشعراء انغماسا فى هذه الهموم ، بل إن معظم ديوانه الشعرى يدور حول القضايا الوطنية التى طرحها فى لغة تقابلية من الدرجة الأولى ، لكن هذا التقابل يأتى فى شكل مباشر أحيانا ، وفى شكل رمزى أحيانا أخرى ، لكنه فى هذا وذاك يشحن اللغة بدفقات عاطفية وفكرية مكثفة تجعل من صياغته شيئا متعدد الطبقات ، وبتحليلها يتكشف مع كل طبقة خاصية دلالية قد تتساوق مع الأخرى وقد تتقابل معها وصولا إلى الإطار الكلى الذى يحكمها ويسيطر عليها .

والحرية الفردية تمثل جانبًا مؤثرًا فى شعر أمل دنقل ، ومن ثم شغلت جانبًا مؤثرًا فى الديوان ، لكنه فى تعبيره عن هذه القضية آثر – غالبا – استخدام الرمز ، أو بمعنى أصح اللغة الرمزية التى يمكنها حمل المضمون من إطاره القومى إلى إطار إنسانى ، ويمكن ملاحظة ذلك فى قصيدته (كلمات اسبارتاكوس الأخيرة) التى يقول فى مطلعها :

المجد للشيطان .. معبود الرياح

من قال « لا » فى وجه من قالوا « نعم »

من علم الإنسان تمزيق العدو

من قال « لا » .. فلم يمت ؟

وظل روحا أبدية الألم ![1]

وبداية تبدو اللغة هنا فى شكل تجريدى خالص ، وربما كان الجانب التصويرى فيها منصرفا إلى (الشيطان) وحتى هذا الجانب يظل للمتلقى مسألة تجريدية غير معاينة ، ومن ثم كان التقابل ذا طابع تجريدى هو الآخر يحرص على تمجيد الكلمة ، خاصة إذا كانت معبرة عن مضمون مقدس هو الحرية الفردية .

حقيقة قد يتأتى من وراء التمسك برأى معين نتائج لا نهائية من العذاب والحرمان ، ولكن يكفى الإنسان من وراء ذلك ، الإحساس بوجود ذاته فى موقفها الإنسانى الأصيل .

فالتقابل فى السطر الثانى يحمل أبعادا كلية لمفهوم الحرية التى تعتز بالفرد ضمن الجماعة ، ومن هنا جاء الفعل (قال) مسندا إلى المفرد فى الجزء الأول من السطر ، ثم تكرر مسندا إلى الجمع ، لتكون المفارقة مزدوجة بين رأى ورأى من ناحية ، وبين الفرد والمجموع من ناحية أخرى ، لكن الغلبة التعبيرية تظل قائمة لمن قال (لا) ، وذلك على الرغم من وجود تقابل ضمنى فى الصياغة ، فإذا كان قائل (لا) لم يمت ، فالمقابل هو موت من قال (نعم) ، لكن حفاظا على الإطار الدينى يحترس الشاعر بأن جعل خلود الشيطان مقترنا بأبدية الألم .

(١) ديوان أمل دنقل : ٥٩ .

(٧)

إن غالبية التقابلات التى رصدناها تطبيقيا فى الصفحات السابقة تعتمد على أساس حسى فى إدراكها ، وبمعنى آخر يمكن رصدها من الخارج ، فللحواس دور بارز فيها ، أو لنقل لها الدور الأول فى رصد التقابل وإدراك أبعاده ، لكن مع هذه الغالبية نلحظ أن التقابل المعجمى قد يأتى فى إطار آخر لا يمكن رصده فيه إلا من الداخل ، على معنى أن الناتج الدلالى يمكن أن يعتبر على نحو ما ناتجا نفسيا ، ولا نقصد بالنفسى هنا ما يتصل بالدرس النفسي الحديث فى تفسيره لكثير من تصرفات الإنسان بالمكبوت الفردى أو الجماعى ، أو نحو ذلك من التغلغل فى تصرفات الأفراد ومرجعها إلى الباطن الخفى ، فكل ذلك له أهميته فى مجاله الذى يرد فيه ويصلح له ، لكن ما نريده هنا هو الوصول إلى فك نظام العلاقات اللغوية للكشف عن بعدها القريب فحسب ، ومن ثم يكون المقصود بالبعد النفسى فى هذا المحور ما يمكن رده إلى الطبيعة الداخلية من مشاعر وانفعالات تبدو تعبيريا فى شكل تقابلات تتجاوز السطح الخارجى لتتصل بالطاقة الفاعلة داخليا والتى تتيح للمبدع تبنى أساليب جمالية وتشكيلية يكون التقابل من أبرز ملامحها .

ويستمد المعجم الشعرى فى هذا المحور دواله من الصفات النفسية التى تتردد فى مستويات الأداء المختلفة ، لكنها فى المستوى الشعرى تبدو فى أطر جديدة بالنظر إلى العلاقات السياقية التى تنظمها ، فالصدق والكذب نوع من التقابل الشائع على الألسنة ، لكن محمد أبو سنة يأخذه ويوظفه على نحو جديد باعتباره قضية موقف لا قضية فرد ، وباعتباره وسيلة خلاص من داء نفسى واجتماعى على صعيد واحد .

ففى قصيدة (الأكذوبة بين الشفتين) يقول :

من ينقذنا

من ينقذ أرواحا تتآكل

فى أكفان الكذب السوداء

من يفتح باب الصدق المغلق

حتى يرحل عنا الخوف

حتى يقبل نحو حدائقنا الصيف[1]

(١) الأعمال الشعرية : ٤٣٨ .

وتتأهل الصياغة فى الأسطر لتقبل الطباق بالاعتماد على التساؤل المكرر (من) مع الحديث بلغة المتكلمين فى التساؤل الأول ، ليجعل الشاعر من نفسه طرفا فى القضية ، ثم يأتى التساؤل الثانى بصيغة الغياب ليضفى على القضية طبيعة العموم الذى يشمل الحاضر والغائب ، فهما فى ذلك الموقف سواء ، ويكون ذلك الإعداد الدلالى وسيلة فنية يستقر بعدها التقابل بين (الكذب والصدق) مع ملاحظة تقدم الطرف الأول على الثانى باعتباره أساس المأساة التى يعانيها المجتمع ، ويلاحظ أيضا غرسه بين طرفين هما : (أكفان) و (السوداء) ليكون مع الكذب لوازمه التعبرية ، كما يلاحظ غرس (الصدق) بين تقابلين هما (يفتح - المغلق) ليكون معه لوازمه من مجاهدة النفس فى استمرارية لا تتوقف ، ويكون الناتج النهائى فى الأسطر تقابلا يجسد الخلاص من الخوف باستخدام (يرحل ويقبل) ، ثم عودة أسلوب المتكلمين (حدائقنا) لكى تستعيد الأنا موقفها فى الصياغة مرة أخرى ، ومن ثم تصبح طرفا أسياسيا فى التقابل ، وعلى هذا تأخذ التجربة بعدها الذاتى العميق .

والصدق والكذب كتقابل يأخذ بعدا أخلاقيا بجانب بعده النفسى ، وهذه السمة الأخلاقية تكاد تتصل بمعظم التقابل فى المحور النفسى ، وخاصة إذا كان ذا طابع شمولى بالنسبة للمجتمع . أو للعالم الذى يتناوله الخطاب الشعرى .

وكما رصد أبو سنة (الصدق والكذب) فى قصيدته ، رصد فاروق جويدة (الدنس والطهر) فى قصيدة (زمن الذئاب) حيث يخاطب أباه ليستل غضبه عليه عندما تاهت خطاه عن الحسين ، ويسائله عما كان فى عصره وهل هو شبيه بما فى عصرنا :

هل كان فى أيامه

دجل .. واذلال .. وقهر

هل كان فى أيامه

دنس يضيق .. بكل طهر

فبيوتنا صارت مقابر للبشر[1]

---

(١) ويبقى الحب : ٥٩ .

وتبدأ الأسطر بالتساؤل الذى يفرز جوا من الحيرة ، كما تجيء الصياغة بأسلوب الغياب لتوضيح المفارقة بين الماضى والحاضر ، ثم ينصرف التعديد فى السطر الثانى إلى الحاضر فى تقطيع ثلاثى بين دواله فراغات ملأها الشاعر بالنقط ، لتعطى لكل دال جوا من الإنتشار غير المحدود ، أو كأن الشاعر يقصد أن يقف المتلقى عند كل دال برهة يتأمل فيها الدلالة وما تنشره من جو قبيح .

ثم يعاود الشاعر التساؤل فى السطر الثالث ، ليعدد موقفا آخر من مواقف الحاضر الذى يعانى من مساوئه ، لكنه هذه المرة يلجأ فى السطر الرابع إلى التقابل بين (دنس وطهر) ، ويقدم الطرف الأول صياغيا على اعتبار تقدمه فى التحقق الواقعى الذى يطارد كل القيم الصالحة الطاهرة .

ومن الملاحظ أن البناء الشكلى كان ذا أثر دلالى ، من حيث بدأ الشاعر السطر الرابع بأحد طرفى التقابل ، ثم ختم السطر بالطرف الثانى ، وبهذه المفارقة تزداد حدة التقابل ، وتتجلى التوترات الدلالية بين الطرفين ، ومن ثم يكون الناتج فى السطر الأخير أمرا طبيعيا فى صيرورة البيوت مقابر للبشر .

ويظل التقابل النفسى ممتدا على مساحة الشعر الحديث فى التجارب الفردية أو الجماعية ، وفى التجارب الخاصة أو العامة ، حيث يكون التقابل أداة شاعرية فى نقل الداخل إلى الخارج ، وكأنه جسد ملموس ، ففاروق شوشة يدلف إلى تجربة خاصة وعامة فى آن واحد ، حيث ينقل فى قصيدة (ومات الفارس على فراشه) صورة لرحيل أحد أصدقائه رحيلا أبديا ، ومن خلال تعامله مع اللغة فى هذه التجربة يلجأ إلى التقابل النفسى الذى ينقل المفارقة من المعجم إلى الحياة فى سياق البطولة والمعارك حيث يلتقى الشجاع والجبان ، يقول عن صديقه :

يمشى على جراحه .. ويتكىء

ينزف من أعماقه .. ولا يقول

من يوم أجبروه أن يزيل عن صدور

رفقة السلاح شارة الميدان

وأن يمد عينه إلى عيونهم محملقا فى هوة الفراغ والعدم

ودورة الأشياء حين يلتقى الشجاع والجبان[1]

وبداية يلجأ الشاعر إلى التصريح والتضمين فى خطابه الشعرى ، وذلك بترديد بعض الدوال ثم وضع بعض النقط ، ثم العودة إلى الدوال ، وكأنه يقول شيئا ويخفى آخر ، والغائب يؤدى دوره دلاليا بغيابه ربما أكثر من حضوره ، فالصديق – فى السطر الأول– يمشى على جراحه ثم تأتى النقط التى يمكن أن نضع مكانها ما شئنا من دوال تعبر عن آلام المشى على الجراح ، ثم ينضاف إلى ذلك المضارع (يتكىء) المبتور لأن المعنى ضرورة ، ويتكىء عليها ، فالحضور والغياب ظاهرة تعبيرية استغلها الشاعر بكثافة فى السطرين الأول والثانى .

وفى بداية السطر الثالث تنتقل الصياغة إلى طبيعة الحضور بكل عناصرها لتعبر عن مأساة هذا الصديق إذ طبيعتها لا تحتمل الغياب ، ومن ثم كان التفصيل فى العناصر الجزئية وهى : الاجبار – إزالة شارة الميدان – صدور رفقة السلاح . وهنا تتبدى مأساوية الموقف فى وجود جندى بلا ميدان ، ومحارب بلا شارة ، وهو فى ذلك مجبر لا مخير .

ومأساوية الموقف تنتقل من الخارج إلى الداخل فى السطر الخامس ، ومن ثم كان الفراغ والعدم هما محط النظر حيث يجتمع التناقض وكأنهما قد تجسدا فى تشكيل واحد يتساوى فيه (الشجاع والجبان) .

أما الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى فإنه يتحرك تحركا مدهشا حيث يدفع التقابل النفسى من الداخل إلى الخارج ، ثم يحول التقابل إلى ميدان يصول فيه ويعلن عن طبيعة الأنا وإلتزامها بالمبدأ ، فيقول فى قصيدة (مسافر أبداً) :

أعبر أرض الشارع المزحوم لا توقفنى العلامة

أثير حيثما ذهبت الحب ، والبغض ،

وأكره السآمة !

أدفع رأسى ثمنا لكلمة أقولها

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٤١٦ ، ٤١٧ .

لضحكة أطلقها

أو إبتسامة

أسافر الليلة فجأة ،

ولا أرجو السلامة !![1]

وتبدو فى هذه الأسطر عدة ظواهر تعبيرية تعمل على نقل اللغة من مستواها العادى إلى المستوى الشعرى ، أول هذه الظواهر بروز (الأنا) بشكل واضح من خلال المضارع المسند إلى المتكلم ، وهذا اللون يكثف الدلالة ويركزها فى أضيق حيز تعبيرى ، إذ ان الفعل يحتوى فى داخله على (الأنا) أى الفاعل .

ثانيها : الاعتماد على الكثافة الزمنية والحركية من خلال توالى الأفعال مما يساعد على اعطاء الدلالة المركزية مجالا تنتشر فيه ، وهذه الدلالة تدور حول موقف الشاعر من حرية الرأى والحركة ، وكيف أنهما لا زمان له أكثر من الحياة ذاتها .

ثالثها : اعتماد المفارقة التعبيرية كأساس لإفراز الدلالة ، وبالضرورة لا تتأتى هذه المفارقة إلا بالاعتماد على التقابل الصياغى الذى تلمسه مع السطر الأول ، ليس من خلال مفردات فحسب ، وإنما من خلال تركيب يعتمد المفارقة وسيلته الأولى فى الأداء ، إذ يرسم الشاعر صورة الشارع المزدحم الذى تصعب فيه الحركة ، ثم يضيف إلى الإزدحام علامات الطريق التى تحجز المارين أمامها ، وفى مقابل ذلك يأتى الفعل (أعبر) والفعل المنفى (لا توقفنى) ليكونا رمزين على إختراق الحواجز البشرية أو غير البشرية .

ثم يأتى السطر الثانى حيث نرصد فيه التقابل النفسى بين الحب والبغض ، وهما ليسا مفعولين للشاعر دلاليا ، وإن كانا مفعولين على المستوى النحوى إذ ان تأثير (أنا) الشاعر كان تأثير العلة وليس الفاعلية ، فهى تتحرك أينما تذهب مشاعر البشر فتتصادم مولدة موقفا دراميا يدفع السآمة عن الأنا . ويعطيها الإحساس بفاعليتها فى المحيط الذى تتحرك فيه .

ثم يستمر التعبير بالمفارقة عندما يصنع الشاعر تقابلا آخر بين (الموت) المرموز له بـ (أدفع رأسى) ، وبين حرية القول والتعبير ، ويكون ختام الموقف إحساس مأساوى

---

(١) ديوان أحمد عبد المعطى حجازى – دار العودة بيروت سنة ١٩٧٣ : ٤٦١ ، ٤٦٢ .

بأن طريق الشاعر هو ذهاب بلا عودة ، وهو تقابل آخر ينضاف إلى التقابلات السابقة لتقدم فى جملتها موقفا كليا يقف فى أحد طرفيه (أنا الشاعر) وفى الطرف الآخر (العالم) الذى يحيط بها وليس بينهما سوى علاقة الرفض الإيجابى .

ويمكن اعتبار التقابل النفسى ملمحا من ملامح المفارقة فى هذا الزمن الذى يعيشه شعراء الحداثة ، ومن ثم يكون إنسان هذا الزمن فى حالة فوضى عاطفية ما أن يبدأ عنده إحساس حتى يقابله إحساس آخر فيوقف الأول أو يلغيه ، ويمكن رصد هذا البعد الدلالى عند بدر توفيق فى قصيدة (إنسان الزمن الصاحب) .

يقول فيها :

احتملينى مرة بلا جواب

إنسان هذا الزمن الصاخب

حواسه الكثار لم تعد تناسبه

يحاول الفرح فى بداية النهار ...

ثم يفيض حزنه فى آخر الليل الطويل

ويطلق العنان[1]

والتحرك التعبيرى وصولا إلى التقابل النفسى بين الفرح والحزن ، كان من خلال تصوير أبعاد إنسانية لحياة إنسان هذا العصر ، وهى حياة أصبحت ضيقة عليه ، وبه ، فى نفس الوقت . ومن ثم كانت محاولة الخلاص ، وهى محاولة امتدت منذ بداية النهار إلى آخر الليل ، ثم انهزمت مع الفرحة الواقعة تحت طائلة المحاولة ، ليكون الانتصار للأحزان لا باعتبارها مقابلة للفرح فحسب ، وإنما باعتبارها المصير النهائى ، ومن ثم كان وصف الليل بالطول فى السطر الخامس .

ولكن يحسب لإنسان هذا العصر الصاخب تطلعه إلى الانعتاق ،ومن هنا جاء السطر الأخير إعلانا لمحاولة جديدة ليست بذات نهاية ، وربما لهذا آثر الشاعر وضع بعض النقط فى نهاية السطر كمؤشر إلى تجدد المحاولة واستمراريتها ...

(١) ديوان رماد العيون – بدر توفيق – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٠ : ٢٦ .

وتتبع أنماط شعراء الحداثة يكاد لا ينتهى فى هذا المحور الذى لم يتركوا فيه بعدا إلا وأوغلوا فيه وجعلوا باطنه ظاهره ، فكانت المشاعر بين أيديهم تتحول إلى أدوات لغوية ينسجون منها خيوطا تذهب فى كل اتجاه ، وتتصل بكل ناحية ، بل ان الظاهر والباطن نفسهما كانا أحد التقابلات التى تعامل معها الشعراء على المستوى النفسى ، يقول محمد مهران السيد فى قصيدة (وما انتهيت) :

انى مدين للهوى

ولكل ما حفلت به أيامه .. منذ (الوصال) إلى .. (النوى)

ولمقعدى فى شرفة الليل الجريح

أتكتم الشكوى – وما أقساك يا حبى المعذب – أو أبوح

ظمئى إليك .. شهادة مختومة بالصمت[1]

ويظهر فى الأسطر التى اقتبسناها من النص طبيعة التقابل كعنصر رئيسى فى الصياغة ، وهذا التقابل يتحقق بين (الأنا) أى الذات و (الهو) أى الموضوع ، والموضوع هنا هو الحب بعلاقاته المتشابكة أحيانا ، والمتقابلة أحيانا أخرى ، والذى يضيق حتى يلف الشاعر فى تجربة ذاتية خالصة ، ثم يتسع حتى يعايش تجربة العالم فى طلب الخلاص من القيود المادية والروحية .

ويبرز الطرفان تعبيريا فى السطر الأول من خلال تقابل (ياء المتكلم) فى (انى) مع (الهوى) . فالصياغة هنا أفرزت دالين منفردين ومجتمعين على صعيد واحد ، فبين الطرفين تنعقد العلاقة من خلال الدال (مدين) الذى يهز التوازن بينهما فيجعل الذات فى الموقف الضعيف ، والطرف الأقوى وهو (الهوى) تستمر له السيطرة اللغوية فيتصل اتصالا كاملا بالسطر الثانى ، ويقدم تقابلا يوجز فيه جوهره ، إذ هو لا يكون إلا (وصل وفراق) . ويستغل الشاعر فى السطر الثانى الإمكانات الإيحائية من خلال الفراغات المملوءة بالنقط ، والتى تشكل مؤشرا إعلاميا يقدم للملتقى فرصة ابداعية يضيف من عنده ما أخفاه الشاعر عنه .

(١) ديوان زمن الرطانات –محمد مهران السيد– المركز القومى للفنون التشكيلية والآداب سنة ١٩٨٦ : ٦ .

وليست ثنائية الذات والموضوع هى وحدها أساس التقابل الصياغى هنا ، بل ان الشاعر يستعين بظاهرة أسلوبية أخرى فى هذا السياق ، وهى ظاهرة الحضور والغياب ، فالدال (مدين) ظهر فى السطر الأول ، وأدى دوره التعليقى بين الذات والمضوع ، ثم أداه مرة ثانية وثالثة فى السطرين الثانى والثالث بغيابه . إذ ان تقدير الكلام : (ومدين لكل ما حفلت) ، و (مدين لمقعدى) .

ويأتى السطر الرابع بالتقابل النفسى بين (أتكتم - أبوح) ، والصياغة فيهما خالصة للذات كنوع من تقبل الأثر الصادر من الهوى والواقع عليها ، ومن ثم جاء التقابل باستخدام فعلين مسندين إلى المتكلم ، وليس فى هذا التقابل من جدوى تساعد فى تعديل العلاقة بين الذات والموضوع ، وإنما هى وسيلة تفريغ لمكبوت نفسى تجلى بوضوح من خلال الجملة الإعتراضية (وما أقساك يا حبى المعذب) .

والحقيقة أن قراءة الخطاب الشعرى الحديث قراءة متأنية يمكن أن يتكشف معها أبعاد نفسية على مستويات مختلفة ، منها ما يطفوا على السطح ، ومنها ما يغوص فى الأعماق ، لكن هذا وذاك اعتمد التقابل أداة تعبيرية ، وفرغ من خلالها كل طاقاته الشعورية التى يمكن قياسها برصد الأثر الدلالى على متلقيها من ناحية ، وبرصد شفافيتها أو كثافتها من ناحية أخرى .

وأكاد أجزم بأن شعراء الحداثة لم يتركوا صفة من صفات النفس فى حالاتها المتباينة إلا وتعاملوا معها شعريا ، ثم نقلوا هذه الصفات من مستواها البشرى إلى مستويات أخرى تعاملوا معها واتصلوا بها وإن لم تكن ذات طبيعة بشرية ، لكن الإمكانات التعبيرية لدى هؤلاء الشعراء هيأت لهم هذا اللون من التعامل الشعرى ، وخاصة فى مجال التقابل .

(٨)

واستمرارا لعملية الإستبطان التى لازمت بعض تقابلات الصياغة ، نلاحظ أن الشعر الحديث يميل إلى التحرك الداخلى لا من خلال البعد النفسى ، وإنما من خلال البعد الذهنى ، والفارق بين هذا المحور وسابقه أن التقابل هناك جاء مغلفا بالعاطفة أو المشاعر التى يريد الشاعر أن ينقلها من الداخل إلى الخارج ، أما هنا فإن التقابل يظل داخليا حتى مع تجسده فى الصياغة ، ذلك أن حركة الذهن تظل فاعلة فى الصياغة الشعرية على إطلاقها ، لكنها ترتكز أحيانا على مناطق دلالية معينة لا يمكن أن تجد لها مرجعا سوى

الذهن ، وهو بتقابلاته قادر على شد التراكيب إليه وتلوينها بمقولاته ، وغالبا ما تدور هذه المقولات حول الظهور والخفاء ، والوهم والحقيقة ، والمعرفة والجهل والقديم والحادث ، وقد تتجاوز ذلك إلى ألصق صفات الذهن التى تحتمل إستقامته أو إختلاله ، إلى غير ذلك من ألوان المقولات الذهنية التى شغلت مساحة واسعة فى اللغة الشعرية الحديثة .

وفى قصيدة (عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤) يعرض صلاح عبد الصبور لتقابل الوهم والحقيقة فيقول :

أمعيرى بالوهم لا وهم هناك ولا حقيقة

الطفل يفجؤنى بأسئلة محيرة عميقة

وذوو الذقون البيض يزدحمون فى الغرف العتيقة

ويفتشون عن (الطريقة)[١]

وتبدأ الأسطر بتساؤل يتوجه إلى الآخر ، وربما كان الآخر هنا تجريدا للذات ، فهو تساؤل داخلى يحوى تقابلين على صعيد واحد هما (الوهم والحقيقة) ، وكأن الشاعر بذلك يقدم عالما جديدا يصوره تبعا للصورة الذهنية التى ارتسمت عنده .

وتفريغ العالم من هذا المضمون الذهنى هو بمثابة رد آخر على تساؤلات السطر الثانى ، وهى تساؤلات داخلية هى الأخرى تصدر من الأنا فى مرحلة سنية معينة ، ثم تتوارد على الذهن بعد مرحلة النضج والاكتمال ، لكنها تظل بلا إجابة واضحة .

ثم يأتى تقابل آخر يمتد من السطر الثانى إلى الثالث والرابع ، فهناك تساؤل محير عميق يصدر من الطفل ، بينما (ذوو الذقون البيض) ينشغلون بأباطيل هى فى جوهرها بعيدة عن كل الحقائق والأوهام ، فكأن التقابل من السطر الأول شغل مساحة الحركة التعبيرية فى الأسطر كلها ، وإن ظل وجوده صراحة مقصورا على السطر الأول .

---

(١) ديوان الناس فى بلادى : ٤٢ .

وأحمد سويلم يتحرك داخل تقابل ذهنى آخر بين (المعرفة والجهل) فى قصيدته (وجهى على جبل فى الرياح) ، يقول :

أعرف عنك الكثير

وأجهل عنك الكثير ..

(وأعرف أنك تأتين عدوا لمن يقبل

وتعتصرين اشتياقا لمن يرحل

ويغضب قلبك حين نظل نطيل التساؤل

عن سر أسفارك الماضيات

ويقفز قلبك حين نجيئك باللفتات وبالضحكات ..)[1]

ويبدأ السطر الأول بتقابل ثنائى بين (الأنا والأنت) ثم يزدوج التقابل باكتمال السطر الثانى (بين المعرفة والجهل) وتزداد حدة التقابل مع عدم اكتمال الدلالة في السطرين ، إذ يظل ما يعرف أو يجهل غائبا على مستوى الصياغة ، وعلى مستوى الدلالة . وهو لون من الغموض الذى أغرق فيه الشعر الحديث ، ولعله بذلك يسمح للمتلقى أن يشترك ذهنيا فى اكمال الخطاب الشعرى ، ليس بالتفكير فيما تركه الشاعر ، وإنما باكمال هذا المتروك .

ومع بداية السطر الثالث تميل حركة الصياغة إلى أحد طرفى التقابل وهو (المعرفة) بإعادة داله مرة أخرى ، مع توسيع دائرة المعروف ، وان كان هذا المعروف يقع فى إطار تقابل آخر يمتد في السطرين الثالث والرابع بين (الإتيان عدوا لمن يقبل ، والاعتصار اشتياقا لمن يرحل).

ثم تزداد طبيعة المعرفة بخواص (الأنت) فى الأسطر الباقيات ، مع بقائها فى دائرة (المجهول) أيضا ، لأنها صفات تتوارد دون أن تحدد ملمحا يكشف بجلاء عن جوهر هذه التقابلات بالنسبة لمرجعها الذى تسقط عليه .

---

(١) ديوان العطش الأكبر : ١٠ .

وفى نفس المسار الذهنى نرصد تقابلا آخر بين (الغموض والجلاء) عند السياب فى مطولته (رؤيا فى عام ١٩٥٦) :

الرؤيا تلمح كالقلع

فى بحر يزيد غضبانا ،

طورا للأغوار وأحيانا

يعلو فنراه ، وفى سمعى

أصداء تصمت أو تعلو ،

وبيانى يغمض أو يجلو :[١]

وطبيعة الخط الدلالى فى الأسطر تأتى مضطربة كصدى لإضطراب نفسية المبدع ، ومن ثم نلاحظ اتضاح (الرؤيا) فى السطر الأول من خلال المقارنة التشبيهية بينها وبين (القلع) . ولكن سرعان ما تصاب بالإضطراب فى السطر الثانى بتوسيع إطار الصورة بزرع القلع فى (بحر يزبد غضبانا) .

ثم يتطور الإضطراب إلى لون من التقابل المكثف الفاعل فى الصياغة على مستوى السطح ومستوى الباطن بين (الأغوار ويعلو) وبين (تصمت وتعلو) ، ثم ينتقل التقابل من الموضوع إلى الذات بين العجز والقدرة التى تقف أمام الصورة الكلية فلا تملك إزاءها إلا الإعتراف بإضطرابها هى الأخرى (فيغمض البيان أو يجلو) .

وليست الحيرة والإضطراب فى الأسطر راجعة إلى الذات أى (الأنا) وحدها ، بل هى حيرة الـ (نحن) أيضا . ومن هنا تأخذ التجربة طبيعة فردية وجماعية على صعيد واحد .

ويبدو أن الطابع الأساسى للتقابل الذهنى هو الغموض الملازم للحيرة الذى يمتد من الذهن إلى الصياغة فيشكلها تقابليا على نحو ما نلاحظه عند بدر توفيق فى (أصابع السناج) حيث يقول فيها :

أبحث عن واقعة ..

---

(١) أنشودة المطر : ١١٣ .

خرافة ..

أكذوبة ..

حقيقة ..

أسطورة .. تعلة !

وا أسفاه .. لم أجد !

وها أنا صرت وحيدا بسؤالى .. وجوابى

مشوه الوجه .. مفتت الكبد ![1] .

ونلاحظ هنا انفراد الذات بالصياغة وضياع الطرف المقابل أى الموضوع ، أو بمعنى آخر نقول : إن الموضوع هنا غائب فى متاهات الحيرة التى تقع تحت طائلة البحث ، وهو بحث قد يتعلق بمدرك محقق (واقعة حقيقية) أو مدرك وهمى (خرافة - أكذوبة - أسطورة - تعلة) ولكن الملاحظ أن الطابع السطحى للصياغة يغلب جانب الوهم على الحقيقة ، فهو تقابل متوازن يعلن عن طبيعة منغمسة فى جو مكثف من الحيرة والقلق ، ومن ثم انتهى الموقف التقابلى بصيرورة الذات إلى تقابل داخلى حاد بين (سؤال وجواب) ، ثم تقابل آخر بين الداخل والخارج (مشوه الوجه - مفتت الكبد) .

وتكاد الصياغة فى الأسطر تعلن طبيعة الغائب تعبيريا فى شكل مساو لطبيعة الحاضر ، وذلك يتمثل فى (النقط) التى استعملها الشاعر بشكل متتابع فى الأسطر ، وكأنها مؤشر إلى أن كل دال له مقابل غائب عن الصياغة بحروفه ، لكنه حاضر فيها حضورا قويا بدلالته ، وهى دلالة تشد المتلقى إليها لكى يشارك فيها مشاركة فاعلة .

وقد تتسع دائرة التطابق الذهنى لتشمل موقفا فكريا من العالم الذى ينشغل به الشاعر ، ويتجلى ذلك إذا ما استبدت المشاعر السوداء وأحاطت بالذات إحاطة كلية ، فتنطلق باحثة عن الخلاص ، ولا خلاص إلا بإمتلاك الموقف الفكرى الذى يجعل العالم بين طرفى الرفض والقبول . وهذا الموقف يتبدى بجلاء عند فاروق شوشة فى حديثه عن (كلمة حزن) يقول فيها :

---

(١) ديوان - قيامة الزمن المفقود - بدر توفيق - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر سنة ١٩٦٧ : ٤١ .

حين غصنا فى قرار الذكريات

وتحدرنا وراء الدمعة الخرساء فى أعيننا

لم نجد الاك فى تاريخنا

وجهنا الباقى .. وأخدودا عميقا بالظلم ..

مثقل النبرة والايماء مشدوخ السمات ..!

فمتى ، يا شجونا الكونى ، يا سمعا عبرناه أصم

نملك الرؤيا ..

نصوغ الكون فى لا .. ونعم ..![1]

وعملية البحث شيء ملازم للصياغة فى الأسطر ، وهو بحث مرتبط بالزمان (حين) وبالمكان (قرار) ، ويكاد البحث يقود (الجماعة) – التى يتحدث الشاعر بلسانها إلى حركة لا إرادية (تحدرنا) بحثا عن منبع الحزن الذى أخرس الدموع فى الأعين .

ويتوقف البحث عند المواجهة بين الباحث والمبحوث عنه فى السطر الثالث ، ثم تتطور الرؤية الشعرية إلى نوع من التوحد – فى السطر الرابع – فالحزن والذات وجهان لعملة واحدة ، أى أن الحزن نابع من الذات ومرتد إليها فى آن واحد .

ثم يقع الشاعر على منبع الحزن الحقيقى فى عدم إمتلاك القدرة الحاسمة فى مواجهة النفس من ناحية ، ومواجهة العالم من ناحية أخرى ، ولا حل لكل ذلك إلا بالوقوع على التقابل الأساسى حينما يمتلك الإنسان حق الرفض والقبول ، أى بين (لا ونعم) ، وبداية يكون الرفض هو الحق الأول الذى يسمح للذات بعده أن تستجيب بعد أن تأخذ وقتها من التأمل الذى سمحت به الصياغة فى هذه النقط الفاصلة بين (لا ... ونعم) .

وعند أمل دنقل يأخذ البعد الذهنى مفهوما سياسيا يحاول الشاعر من خلاله أن يسقط بعض قضاياه فى الصياغة ، ومن ثم يتجلى التقابل فى طرح مسألة مرهونة ليحل محلها قضية مطلوبة ، ففى الورقة السادسة من (أوراق أبى نواس) يقول :

---

(١) الأعمال الشعرية : ٢٠٥ .

لا تسألنى ان كان القرآن

مخلوقا أو أزلى

بل سلنى ان كان السلطان

لصا .. أو نصف نبى[1]

فالشاعر يطرح هنا مقولة فكرية دينية شغل المجتمع الإسلامى بها فترة زمنية ، وهى مقولة لا ضرورة لطرحها على أى مستوى فكرى ، وإنما كان الإهتمام بها قديما كوسيلة لإلهاء المجتمع عن قضاياه الحقيقية بالإنشغال بمسائل غيبية لا تخدم المجتمع الإسلامى فى قليل أو كثير ، ومن ثم كانت دعوة الشاعر إلى أن يكون المطروح الحقيقى هو خروج أصحاب السلطة على قيم الدين وتعاليمه من ناحية ، والأعراف الأخلاقية من ناحية أخرى ، وليس من وسيلة لعرض هذا المضمون إلا التقابل المزدوج فى السطر الثانى ، والسطرين الثالث والرابع .

وقد يأتى البعد الذهنى فى صورة تقابل بين العقل والجنون ، وما يترتب على كل منهما من الإحساس بالتبعة أو التخلى عنها ، ثم ما يترتب عليهما معا من الإقدام أو الإحجام ، حتى تتوه فى هذا الموقف الرغبة الحقيقية فى الإحتفاظ بالتوازن العقلى ، والميل إلى الجنون كنوع من مواجهة المواقف التى يواجهها الشاعر ، فلا حل إذن إلا فى الجنون .

يقول أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدة (عابرة) :

ان لم يكن لى عطرها ، وكفها النبض الندى

أنا الوحيد الطيب الوفى

ان لم يكن لى ، فلماذا يا ترى مرت على

لتسكب الزيت على اللهيب !

لتوقظ الأسى ، وتنكأ الجراح !

---

(١) ديوان أمل دنقل : ١٨٦ .

لو أننى سواح

تبعتها !

لو أننى ساحر

أوقفتها !

لو أننى مجنون

قبلتها !

لكننى عاقل

يا ويلتا ! لكننى عاقل ![1]

وهنا نلحظ ثنائية على مستويين :

المستوى الأول : بين الذات والموضوع ، حيث تقف الذات لترصد ملامح الموضوع فى جوانبه المحسوسة بالإعتماد على الشم واللمس ورصد الحركة ، ثم تنثنى إلى نفسها لتبرز عامل الصراع فى داخلها بالرمزين اللغويين (الزيت – اللهيب) ، وتلعب الضمائر دورا بارزا فى تحديد الطرفين فى الأسطر الخمسة الأولى بين (الأنا) والـ (هى) ، لكن النظر إلى العلاقات السياقية يجعلنا نغلب جانب (الأنا) لأنها بغرسها فى الصياغة تشد إليها ضمائر الموضوع وتعلقها بها .

المستوى الثانى : يمكن اعتباره ثنائية داخلية ، حيث تعبر الذات عن حركة المعنى من خلال الفعل ورد الفعل ، ومن هنا يأتى الضمير أولا للذات ، ثم يعود على الموضوع لكن فى شكل احتمالات تقع تحت طائلة التمنى ، ثم ترتد إلى الذات فى جملتها ، فالموضوع هنا لا وجود له إلا من حيث المساعدة على إبراز موقف الذات منه . وهنا تلعب (لو) دورا لافتا فى تغليف الصياغة بطبيعة مزدوجة ، إذ تمثل نوعا من الأمنية ، ثم فى نفس الوقت تبعد الأمنية من مجال التحقق ، وهذا كله ينتهى بالذات إلى رغبة وحيدة هى (الجنون) فى مقابل رفض الطرف الآخر وهو (العقل) ، ففى الجنون

---

(١) ديوان أحمد عبد المعطى حجازى : ٢٤١ .

تحل الذات مشكلتها مع الموضوع من ناحية ، ومشكلتها مع نفسها من ناحية أخرى ، وطبيعة هذه الدلالة لا تتأتى إلا بالتقابل الذى يلعب فيه الذهن الدور الأول .

(٩)

ومن تتبعنا لأنماط التقابل فى الشعر الحديث ، نلاحظ أن هناك خطا يتحرك فيه التقابل خارجيا ، على معنى أن رصد هذا التقابل إنما يتم من خارج الصياغة ، حيث تتجسد التقابلات من خلال المدرك المحسوس ، فهى تعبر عن تعدد الحواس من خلال تعدد المحسوس ، فالإنسان بتكوينه له مدرك يتحسسه برغبات كامنة عنده ، كالرغبة فى الأكل أو الشرب ، وهذه الرغبة تتمثل فى الاحساس بالجوع أو العطش ، كما يمتلك الإنسان حاسة السمع والبصر واللمس ، وكلها تساعده على إدراك ما يتصل بها فى عالمه المحسوس ، وعلى هذا النحو تأتى التقابلات لتنقل المدرك الحسى إلى عالم الصياغة عموما والشعرية خصوصا ، لكن فى الصياغة الشعرية توظف هذه التقابلات لنقل أبعاد حسية ونفسية فى آن واحد ، وقد ينفرد بها بعد من البعدين لكن يظل البعد الحسى هو أساس التقابل . ومن ثم يتهيأ لنا أن نتابع أنماطه فى هذا المحور على النحو المذكور إستكمالا لعملية الإستغراق التى نحاولها فى التقابل المعجمى .

ولا يغيب عنا أن عالم الشاعر يقع تحت مستويين من الإدراك ، أولهما المدرك العقلى ، والثانى المدرك الحسى ، وقد يتداخل المستويان فى إدرك مفردات هذا العالم ، وقد ينفرد أحدهما ، لكن الذى نحب الإشارة إليه أن الحس أحيانا قد يقع على مفردات كثيرة مما يتعذر معه رصدها داخل التقابل ، ومن ثم تكون حركتنا محدودة بحدود ما هو محسوس فحسب ، سواء أكان هذا المحسوس باطنيا أم ظاهريا ، أو بمعنى آخر سواء أكان المدرك مقصورًا فى إدراكه على الذات ، أم كان مدركا من الذات وغير الذات ، فحاسة الإبصار مثلا لها قدرتها على إدراك المرئيات فى كليتها ،ومن ثم تكون التقابلات الواقعية مدركة لها على نحو من الأنحاء ، ولذا سوف نرصد من هذه التقابلات مدركا واحدا يعتمد على الطبيعة اللونية بين الأبيض والأسود ، كرمز إلى المدرك البصرى عموما ، مع ملاحظة أن كثيرًا من ألوان المدركات الحسية قد عرضنا له من خلال المحاور السابقة فيما يتصل بها ، لكن العودة هنا محكومة بمحور جديد يلتحم مع المحاور السابقة فى كشف تجليات التقابل فى الشعر الحديث .

وصلاح عبد الصبور يعتبر من أكثر الشعراء الذين عزفوا على هذا الوتر وخاصة فى ديوانه (الناس فى بلادى) لأن طبيعة الموضوع فيه تستدعى بالضرورة وقفة من الذات تكشف فيها أبعادا مختلفة ، والبعد الحسى يتبدى كأبرز أبعادها .

وفى قصيدة (إلى جندى غاصب) يقول :

أهل بلادى يصنعون الحب

كلامهم أنغام

ولغوهم بسام

وحين يسغبون يشبعون من صفاء القلب

وحين يظمأون يشربون نهلة من حب

ويلغطون حين يلتقون بالسلام

عليكم السلام ... !

عليكم السلام ...[1]

والتقابل الذى قدمه الشاعر فى هذه الأسطر يأتى مفرغا من مضمونه الحسى مملوءا بمادة روحية ذات شفافية عالية ، وعليه يكون حديثنا عنه من خلال التقابل فى حدوده اللغوية الضيقة ، أى دون نظر إلى العلاقات السياقية ، لأن هذا النظر ينقله من مستوى إلى مستوى آخر ، وهى مرحلة تالية لابد أن تدخل ضمن عملية الرصد .

والملاحظ أن الشاعر هنا يقوم بعملية إحلال وتبادل ، حيث ينقل المعنوى إلى المحسوس ، ثم يعكس الأمر فينقل المحسوس إلى المعنوى ، فالحب فى السطر الأول يتحول إلى مادة مصنوعة ، وصانعها ينتسب إلى الذات الشاعرة عن طريق التعليق النحوى فى (الإضافة) بين (أهل) و (بلادى) ، ثم يستمر التعليق بإضافة (بلاد) إلى (ياء المتكلم) ، وعلى هذا تدخل الذات هنا كطرف أساسى فى صناعة الحب .

---

(1) ٩٨ .

ثم يستمر الإحلال بتحويل الكلام – في السطر الثاني – إلى أنغام ، ثم في السطر الثالث يتحول (اللغو) إلى (بسمات) .

ثم يأتي التقابل – في السطر الرابع – ملازما لعملية التحول حين يتم الشبع بالتغذى من صفاء القلب ، وكذلك الأمر – في السطر الخامس – حيث يتم الشرب من رحيق الحب .

ويعتدل نمط الدلالة في ختام الفقرة بترديد عبارات تحمل مضمونا كليا يتساوق مع خط المعنى في الأسطر كلها اعتمادا على خاصية التكرار ، مع وجود إحلال من نوع آخر يتمثل في وجود من يرد السلام لا من يلقيه ، وذلك يتأتى برصد الشكل التكويني للسطرين الأخيرين ، إذ ان ملقى السلام يقول : السلام عليكم ، ومن يرد السلام هو الذى يردد الشكل التعبيرى في السطرين ، وعلى هذا يكون نمط الصياغة مؤديا إلى إبراز صورة تكاملية للعلاقات التى تجمع بين (أهل بلادى) .

ويستمر التقابل المحسوس خالصا لمادته وجوهره في ألوان أخرى من الأداء نلمسها عند محمد مهران السيد في قصيدته (ثم ماذا ! ؟) :

– ماذا بعد خروج الأصحاب .. من الحانة ؛

– نتسلق أكتاف الليل المنتصب القامة ..

– حتى ؟

– حتى نلقى وجه الفجر

– أو نعثر تحت فوانيس الشارع عن دفء هرأه البرد

– ما أروعنا في الحالين غزاة ، نرجع في أيدينا الصيد[1]

ويقدم الشاعر مجموعة لقطات متتالية يربط بينها عنصر التداعي من لقطة إلى أخرى ، وربما لهذا كان يستخدم الإمكانات الطباعية في وضع خط صغير أمام كل سطر إشارة إلى لقطة مكملة لما سبقتها ، حتى في السطر الأول وضع هذه العلامة على أساس أن (العنوان) أصبح جزءا داخلا في جسد القصيدة .

---

(١) ديوان زمن الرطانات : ٣٢ .

وحركة المعنى فى الأسطر تنضوى تحت التساؤل التعجبى فى العنوان ، والذى شد أزره بالتساؤل الوارد فى بداية السطر الأول ، وهو لون من التكثيف الدلالى الذى يلعب التكرار فيه الدور الأول .

والتساؤل فى السطر الأول يخرج الذات من حركة المعنى ، ويجعلها خارج الصياغة باختفاء دوالها ، وكأن دور الذات أصبح خالصًا لرصد الصورة فى نقطة معينة هى (بعد خروج الأصحاب من الحانة) .

ثم تعود الذات لتشكل جزءًا من الموضوع فى السطر الثانى بإستخدام الفعل (نتسلق) الذى ينتسب نحويا إلى (الأنا) ، والسطر كله يكون لقطة ثانية لموقف الصحاب مع الليل ومتابعة لحظاته الزمنية .

ويأتى السطر الثالث بلقطة جزئية تمثل البحث عن الغاية ، وهى غاية عبثية مجهولة ، ومن ثم جاء السطر الرابع بإعادة (حتى) ولكن على نحو آخر ، إذ هى فى هذا السطر تتخلص مما علق بها من تساؤل لتخلص لتحديد هذا الهدف العبثى وهو الوصول إلى مطلع الفجر ، ولقاء وجهه .

ثم تقطع هذه اللقطة إلى لقطة أخرى فى السطر الخامس تجعل من اللقطة السابقة مجرد إحتمال لا هدف أساسى ، وذلك بإستخدام الوسيلة التعبيرية (أو) وصولا إلى التقابل المحسوس بين (الدفء والبرد) وهو تقابل فى موضعه يعبر عن موقفين للموضوع ، أو زمنين له ، يحملان على عاتقهما عوامل التغير التى لا تترك شيئا على حاله ، فتنقل الإنسان بين مراحلها بحثا عن الراحة على أى نحو تكون .

والملاحظ أن هذا التقابل يئول إلى توحد فى السطر الأخير ، فكلا الأمرين هنا بمثابة غزوة منتصرة تعود منها الذات والموضوع فى غنم لا خسر .

وقد يوظف التقابل الحسى فى نقل تصور كلى يعتمد على الرموز أحيانا والأساطير أحيانا أخرى ، لكنه فى هذا أو ذاك يظل محتفظا بعنصر المفارقة وخاصة بالنسبة لجوهر الإنسان .

وفى قصيدة (المومس العمياء) يوظف السياب التقابل فى نقل مأساة الإنسان فى المدينة فيقول :

من هؤلاء العابرون ؟

أحفاد (أوديب) الضرير ووارثوه المبصرون

(جوكست) أرملة كأمس ، وباب (طيبة) ما يزال

يلقى (أبو الهول) الرهيب عليه ، من رعب ظلال

والموت يلهث فى سؤال

باق كما كان السؤال ، ومات معناه القديم

من طول ما اهترأ الجواب على الشفاه

وما الجواب ؟[1]

وتبدأ الأسطر بتساؤل محور ، إذ فرغه الشاعر من مضمونه وهو السؤال ، ليخلص للتقرير ، فالشاعر يسأل وهو يقرر حقيقة قائمة ، ثم يقع سؤاله عن العابرين ، فهو يرصد حركة المدينة فى الليل ، ومن ثم اختار أن يرصد الحركة الليلية لتكون مدخله إلى المفارقة الكئيبة فى عالم المدينة .

ويأتى السطر الثانى محملاً بالرموز التى تقوم على التقابل بين (العمى والابصار) ، وهو تقابل يئول إلى توحد ، إذ إن ورثة العمى لابد أن يكونوا عميًا أيضًا وإن ظلوا فى الظاهر مبصرين ، وهذا العمى الداخلى هو أساس الإندفاع إلى الخطيئة وفقدان معنى الإنسانية وجوهرها .

فاستكمال عناصر الأسطورة فى بقية الأسطر ليس فى الحقيقة إلا امتدادًا للمفارقة الأولى وانعكاسًا لآثارها ، إذ لو أن أوديب كان مبصرًا بالحقيقة لما إكتملت عناصر المأساة ، أو لما وقعت من أساسها . وهكذا الأمر فى عالم الإنسان إذ يقوده عماه إلى الوقوع فى المحظور ، وخاصة فى عالم المدينة .

---

(١) أنشودة المطر ١٧٤ – وتقول الأسطورة أن أوديب تزوج من أمه جوكست وهو لا يعرف أنها أمه ، وكان أبوه ملك طيبة ، فدخلها بعد أن قتله وهو لا يعرف أنه أبوه ، وتزوج زوجته التى هى أمه .

وكان أبو الهول يحرس مدخل طيبة ، ويلقى سؤالا على كل غريب يدخلها وهو ، ما الكائن الذى يمشى على أربع فى الفجر واثنين فى الظهيرة ، وثلاث فى المساء ؟ ، وقد حل أوديب هذا اللغز بأنه الإنسان .

والتحرك مع الحواس يقودنا إلى القدرة على الكلام فى مقابل العجز عنه ، وهو ما عبر عنه حجازى فى قصيدته (المجد للكلمة) :

شكرا للمطبعة الصماء

يدها البكماء

تصنع ألفاظا تتكلم

تصرخ ، تتنهد ، تتألم

تبقى ،

لا تطمسها الظلمة[1]

فالشاعر فى تقييمه لدور الكلمة الخطير فى المجتمع ، يلمح أثر التطور الصناعى فى تخليد الكلمة وتوسيع دائرة تأثيرها ، فيتدخل فى الصياغة تدخلاً مباشرًا بالمفعول المطلق فى مطلع السطر الأول ، ووضعه فى هذا السياق يرمز إلى غياب فعل يعبر عن أنا الشاعر وهو (أشكر) والمزاوجة بين الحضور والغياب كانت تمهيدا لإبراز المفارقة الثنائية بين السطرين الثانى والثالث والتى تعبر عن تولد النقيض من نقيضه ، ومن هنا يصبح للتقابل تأثير بالغ فى المتلقى ، خاصة وأن صفة الكلام التى لصقت بالمطبعة كانت ذات قدرة توليدية امتدت إلى صفات (الصراخ ، التنهد ، التألم) ثم ختمت (بالبقاء) غير (المطموس) لتعبر عن خلدود الكلمة واتساع مداها ، برغم المعوقات والحواجز التى عبرت عنها (الظلمة) .

ولم تكن طبيعة الحضور والغياب مقصورة على دلالة المفعول المطلق ، بل إنها امتدت على مساحة الصياغة فى الأسطر ، فصفة الصماء ، لم تكن لازمة الحضور إلا بمقدار مساهمتها فى إحلال التقابل محله الصياغى ، ثم تعود طبيعة الغياب مع استعمال أفعال يغيب عنها الفاعل والمفعول ، وهو غياب أيضا صنع نمطا تكراريا أكد حضور المطبعة على المستوى التعبيرى على كل فعل مذكور ، ثم يعود الشاعر

---

(١) ديوان أحمد عبد المعطى حجازى : ٤٥٤ .

إلى ظاهرة الحضور فى السطر الأخير حيث برز الفاعل (الظلمة) كرمز أو مؤشر إلى العالم الذى تواجهه الكلمة .

وعندما تتجه الحاسة إلى خارج الذات يمكنها أن تدرك ما حولها من خلال رؤيتها الخاصة فتجسده فى شكل تقابل حسى تمتد منه إشارات إلى الذات المتحدثة . فالجمال والقبح مظهران يتلازمان عقليا ، ولكن فاروق جويده يجعل بينهما تلازمًا واقعيًا فى قصيدة (سيجىء زمان الأحياء) ، فعندما يحدث التلاقى بين المتباعدين المتآلفين تحدث ترابطات على مستويات مختلفة تجعل الاثنين واحدا :

تنبت فى الأرض خمائل ضوء .. أنهارا

وحقول أمان .. فى الطرقات

نتوحد فى الكون ظلالاً

نتوحد هديًا وضلالاً

نتوحد قبحًا وجمالاً

نتوحد حسًا وخيالاً

نتوحد فى كل الأشياء[1]

فمع التوحد يأتى الإنبات بخواصه الإنتشارية والإنسيابية التى تتكثف مع انتقاء صيغ الجمع (خمائل – أنهار – حقول – طرقات – ظلال) فهى اختيارات فاعلة فى الدلالة لونا من التراكم الذى يحيط الذات بأجواء مشبعة بالأمل والإشراق .

ومع الإنتقال من صيغ الجمع إلى صيغ الافراد يأتى نمط أدائى آخر يعتمد على التطابق المنصرف إلى التوحد إعلانا عن طبيعة البشرية وأنها تجمع الجانبين كلاهما على مستوى الإدراك الذهنى ، وعلى مستوى المدرك الحسى ، ولم يكن هذا التوحد على مستوى الجزئيات فحسب ، بل إنه تجاوزها إلى مستوى الكليات فى الصيغة الجمعية الأخيرة (الأشياء) فالأداء التعبيرى كان قائما على تقديم مفردات تقابلية تنتهى إلى تجميع كلى ، وهو ما كان يطلق عليه عند القدماء التفصيل والإجمال .

---

(١) طاوعنى قلبى فى النسيان : ٤٨ ، ٤٩ .

ويظل المدرك الحسى على طبيعته الكلية مع نقله من مستوى المبصرات إلى مستوى المسموعات عند فاروق شوشه فى قصيدة (الرغبة المعتقة) يقول :

فى زحمة الوجوه ، فى تعدد الوجوه والأسماء

لا تخطىء العينان وجهك المضمخ المنعم البهاء

فى زحمة الأنغام ، فى دوامة السكون والضوضاء

لا تخطىء الأذنان موسيقاك حتى تستدير لفتتك

وأنت ايقاع ونبض كبرياء ..[1]

ويستعين الشاعر هنا بلون من الحركة التعبيرية التى تحدث إنزياحا فى الصياغة فى شكل أفقى ، فيتقدم الجار والمجرور فى بداية السطر الأول ، ثم يتكرر النمط فى نفس السطر مع إجراء تحويل فى الصياغة بإحلال (فى تعدد) بدلا من (فى زحمة) ، ذلك أن الزحام قد يحول فى الظاهر إلى لون من التجمع الذى يشبه التوحد ، ومن ثم كان التعدد سياجا من هذا التوحد المتوهم ، كما أن (التعدد) يسمح بإمتداد الأثر اللغوى من المضاف إليه (الوجوه) إلى المعطوف (الأسماء) ، وتعتدل الصياغة مع البيت الثانى ، إذ هو يمثل البدء الحقيقى للمعنى ، وهو معنى يتصل بالذات ، حقيقة لم تظهر الذات بدوالها فى الصياغة ، لكن التعبير بـ (العينين) يرشد إليها وإلى وقوفها فى حالة الزحام والتعدد لتنفرد بالوجه (المضمخ المنعم البهاء) .

ومع السطر الثالث تعود عملية الانزياح مرة أخرى بتقديم الجار والمجرور فى المطلع ، مع إجراء تبديل آخر بوضع (الأنغام) بدلا من الوجوه لينتقل المدرك من مستوى المبصرات إلى المسموعات ، ثم يمتد من الأنغام إلى التقابل الحسى بين (السكون والضوضاء) الذى يغلف الموقف كله لكى يبرز من خلال هذه الكلية انفراد الأذنين بموسيقاها النابعة من حركتها ، وهنا نلحظ تزاوج المدركات السمعية والحركية خارجيا وداخليا فى السطرين الأخيرين .

والحقيقة أن المدركات التى تحت طائلة الحس لا نهائية ، وخاصة ما يتصل منها بالتكوين فى مستوياته المختلفة ،لكن أكثر الحقائق تجسدا هو اللون بتشكيلاته المختلفة ،

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢٦٥ .

إذ هو طبيعة ملازمة لحقائق التكوين ، فلا وجود لمحسوس مفرغ من لونه إلا فى النادر القليل ، وحتى هذا النادر يكاد يدخل فى عداد المعنويات برغم حسيته الظاهرة ، لكن الألوان على تعددها لا تكاد تقوم على التقابل إلا فى لونين رئيسيين هما الأبيض والأسود ، ومن ثم استغل الشعراء هذه الطاقة التعبيرية شعريا وخاصة محمد أبو سنة الذى تبدو تجليات اللون عنده بشكل يثير الدهشة ، وتتبعها لابد وأن يكشف عن أبعاد شعرية الصياغة من ناحية ، وأبعاد تفاعلاته النفسية من ناحية أخرى .

ويمكن رصد تقابل اللون عند هذا الشاعر فى شكل مزدوج فى قصيدة (امرأة وحيدة) حيث يقول فيها :

يمامة سوداء

امرأة وحيدة بيضاء

تطل من خلال دمعها

على الحدائق البعيدة

شقية ؟ سعيدة ؟[1]

والسطر الأول يمثل إعادة لجزء سابق فى النص انفرد فيه التعبير بهذه اليمامة السوداء ليصور موقفها فى رحلة الوحدة إلى مرافىء الذاكرة ، ومن ثم أعادها الشاعر لتكون موازيا دلاليا للمرأة الوحيدة البيضاء فى السطر الثانى ، ويلعب التقابل اللونى دورا أساسيا فى إعلان المفارقة التى تنتهى إلى لون من التوحد أيضا ، إذ ان الأسود والأبيض عادا طرفين متساويين فى الموقف الشعورى ، فاليمامة تمثل موقف (الأنا) فى حركة تراجعية إلى الذكريات القديمة ، والمرأة التى تمثل الـ (هى) تعاود النظر هى الأخرى إلى العالم الماضى .

ثم يستمر المعنى متحركا فى السطر الثالث ليضيف إلى المرأة جوا من الأحزان الظاهرية نتيجة عودتها الزمنية – فى السطر الرابع – لتطل على ما مضى ، وهى إطلالة لا تكشف عن الأبعاد النفسية الحقيقية للمرأة ، ومن ثم كان السطر الأخير مزاوجا بين الاخبار

(١) الأعمال الشعرية : ٢٣٤ .

والإنشاء ، فالصياغة تقديرية ، لكن الشاعر آثر وضع علامة الاستفهام لنقل الصياغة إلى عملية تساؤل محير .

والتتبع المستمر للتقابل الحسي يمكن أن يتجاوز هذه المحاور التي رصدناها لإتساع دائرته وتعدد أشكاله ، وكثرة نماذجه ، والملاحظ أن هذا اللون من التقابل قد افتقد أحيانا بعض الأشكال التي أهملها الشعر الجديد بدون وعي . كالإهتمام بتقابل النعومة والخشونة ، والسمك والرقة ، والحلاوة والمرارة ، فلم يلم بها الشعر الحديث إلا لماما مما يجعلها بعيدة عن مجال الرصد دون أن نجد لذلك تفسيراً فنيا مقبولا.

(١٠)

ومن خلال التتبع المتلاحق لمحاور التقابل يمكن ملاحظة استمداد الشعراء المحدثين لبعض ألوانه من معجم ديني ، بمعنى أن اللفظتين المتقابلتين ترتبطان بهوامش دلالية تمتد إلى أمور الدين ، سواء أكانتا مصطلحين ، لبعض مظاهر العبادة ، أو كانتا علامتين على بعض الأعمال الدينية ، وليس من المحتم في هذا المحور أن يظل الترابط قائما بين هذا التقابل وبين البعد الديني ، وإنما الذي نقصد إليه أن التقابل منقول أصلا عن الاستعمال الديني عموما ، وإن ابتعد بحكم السياق الذي يرد فيه عن الترابطات الدينية والاتصال بأمور أخرى يرى الشاعر أنها تكتسب هوامش دلالية مؤثرة بتعاملها مع المصطلح الديني .

وربما كان التقابل بين (الدين والدنيا) هو أوسع ألوان التقابل من حيث الانتماء الديني ، وهذا الإتساع يشمل الدلالة من جانب ، كما يشمل كثرة التعامل به من جانب آخر ، وقد تعامل فاروق شوشه مع هذا التقابل في قصيدة (المغني والشيخ نظام الدين) وقد حافظ على إطاره الديني فكثف به الدلالة من حيث ترديد لفظة (الدين) نفسها ، ثم من حيث ربطها بمقابلها (الدنيا) ثانيا :

صوت يتردد في الصحن المهجور

فتميل مآذن توشك أن تركع

وتئن منابر — كانت تسعى صوب امام الدنيا والدين

تهرول بين يديه ، تلامس موطىء قدميه

وتسبح فى كلمات النور[1]

وعملية الإختيار فى الأسطر تتم من خلال معجم دينى يهيء للتقابل أن يستقر فى مكانه مؤديا دوره فى الدلالة برصد الهدف الذى يتجمع حوله المجتمع الإسلامى طلبا للمساعدة ، وهروبا من الواقع الحزين .

وتبدأ الاختيارات بكلمة (الصحن) التى تشير إلى البعد المكانى الذى تتطلع إليه الأنظار ، ثم تستمر الاختيارات فى السطر الثانى لتقع على (مآذن) و (تركع) ، ثم فى السطر الثالث على (منابر) لكى ينتهى الاختيار إلى التقابل بين (الدنيا والدين) ، وهو تقابل يصرف الموقف إلى عملية إنقاذ تتم على مستويين متداخلين يجتمعان فى شخص الشيخ (نظام الدين) ، ويستمر المعجم الدينى له سيطرته التعبيرية فى السطرين الأخيرين فى (تهرول) (تسبح) (كلمات النور) ، وبهذا يكون التقابل جزءا من معجم كلى يغطى مساحة الصياغة غير أنه يزيد عليها بإمكاناته الضدية المؤثرة فى الدلالة تأثيرا بالغا ، والتى تجعل عملية الإنقاذ مزدوجة لا تفرط فى جانب الدين ولا جانب الدنيا .

وطبيعة التقابل فى هذا المحور تأخذ شكلاً موسعًا فى الغالب ، إذ يقوم التقابل فيها على إحتواء عناصر جزئية متعددة كلها تصلح أن تقع تحت طائلته على نحو من الأنحاء ، ومن هذا التقابل (الحق والباطل) اللذان استخدمهما عبد المعطى حجازى فى قصيدة (أغنية طيار شهيد) حيث يقول فيها :

أنا هنا أقود كوكبى الصغير

الأرض تحت الغيم عسكران ، شاكيا السلاح

هذا هو الحق مضىء كالصباح

وها هو الباطل يبدو جثة .. بلا ضمير[2]

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٤٠٠ .

وتبرز الذات المتكلمة بروزاً قويًا فى السطر الأول بإيقاع الإختيار على دالين يشيران إليها هما (أنا) والضمير المستتر فى (أقود) وبروزها يعتبر تمهيدًا لأن تكون فى موقف فوقى يسمح لها برؤية شمولية أولا ، ثم إصدار الحكم ثانيا .

والملاحظ أن الذات أخرجت نفسها من نطاق العالم البشرى ، وأعطت لنفسها عالما آخر غير مرفوض ، ولازمته من خلال الإضافة بين (كوكب) و (ياء المتكلم) ، ويكاد يكون هذا العالم خاصا بالذات وحدها ، ومن هنا جاء التابع (الصغير) مجاورا للإضافة لكى يحول التركيب فى جملته إلى إطار لعالم آخر تسكنه (الأنا) .

وبإنتهاء هذه الحلقة تأتى حلقة ثانية فى السطر الثانى تجسد رؤية شمولية للواقع الإنسانى ، وأنه صبح قائمًا على ثنائية ضدية برزت بزرع داليها فى الصياغة (عسكران) (شاكيا السلاح) .

ثم يأتى السطران الأخيران بالحلقة الثالثة التى تحول مرحلة الرؤية إلى مرحلة إصدار الحكم ، وهو حكم يقوم على ثنائية تقابلية بين (الحق والباطل) ، ويتولد من التقابل فى السطرين إمتداد للدلالة بوضوح الحق وإشراقه ، وفساد الباطل وعفونته ، وبرغم وضوح الفاصل الدلالى بين الطرفين قام الصراع بين البشر وإشتعلت الحروب وعاش الإنسان فى مأساة حاضره المخيف .

ويظل للمعجم الدينى تنويعاته الكلية التى لا تقتضى بالضرورة مفردات جزئية لها كما فى النموذج السابق ، وتحت هذا التقابل تندرج أنماط تعبيرية مزدوجة (كالله والشيطان) (والإيمان والكفر) ، وهو ما يمكن رصده فى قصيدة (الرحلة الخائبة) لعبد العزيز المقالح :

فأين أخفى عورة العمر ؟

بأى غابة أوارى وحشة الأيام

تأكلنى الوحدة يستفزنى الزحام

صليت لله .. وللشيطان

---

(٢) ديوان أحمد عبد المعطى حجازى : ٢٥٠ .

عبدت وجه الكفر والإيمان

سجدت للأوثان

لكنني كما بدأت ... في الظلام

وليس في الظلام من أحد[1]

والأسطر تنقل جانبا من موقف إنسان هذا العصر فى رحيله الدائم وغربته المستمرة ، ومن ثم بدأت الأسطر بوسيلة تعبيرية مثيرة هى أداة الاستفهام المحورة والمشحونة بكل معانى الغرابة والإنكار من جانب ، والحيرة والقلق من جانب آخر ، وهذا كله ناتج فعلى للتناقض الذى تعيشه الذات بين الواقع والحلم .

ثم يتكشف الناتج الدلالى للتساؤل بمجيء (أى) فى السطر الثانى لتشعل من حقيقة التناقض القائم بين الذات والعالم ، والذى جعل الذات تنسحب مخلفة (العودة) و (الوحشة) وهذا هو كل محصلة تجربة الحياة .

ومع السطر الثالث تبدأ ظاهرة تعبيرية ودلالية على صعيد واحد هى (تآكل) الذات ، والتآكل هنا يمثل عملية انتقال من موقف إلى آخر ، والموقف الجديد يبرز مع السطر الرابع حيث تفقد الذات توازنها النهائى ، ومن ثم تصبح ذاتا قابلة لجمع التناقضات ثم طرحها إلى الواقع مرة ثانية .

والسطر الرابع يجمع بين (الله – الشيطان) وهو تقابل يمثل لونا من ألوان المحاولة التى تلجأ إليها الذات بحثا عن الحقيقة من جانب ، والهدوء النفسى من جانب آخر . ويلاحظ استخدام الشاعر لإمكانات الطباعة فى وضع فاصل دلالى بين الطرفين بإستخدام (نقطتين) بينهما .

ويأتى السطر الخامس باجراءات تبادلية مع السطر الرابع ، إذ نلاحظ فيه تقدم الطرف الأعلى ، بينما فى الخامس يتقدم الطرف الأدنى ، وهذا مؤشر واضح على اضطراب الذات واهتزازها الذى قادها إلى السقوط – فى السطر السادس . ..

---

(١) ديوان عبد العزيز المقالح – دار العودة – بيروت سنة ١٩٧٧ : ٣٦٥ ، ٣٦٦

وتشكيلات الصياغة فى الأسطر تنتمى إلى معجم دينى هيأ للتقابل أن يحل فيه ويفعل فعله الدلالى بإظهار حالات الذات الإيجابية أو السلبية والتى انتهت جميعها فى السطرين الأخيرين إلى نهاية مغلقة ، إذ كانت البداية هى النهاية (الكلام والوحدة) .

وتوظيف التقابل (الدينى) يتم على مستويات شديدة العمومية كما رأينا ، ويتم على مستويات شديدة الخصوصية أيضا ، فمحمد أبو سنة يقدم (رسائل إلى حبيبة غائبة) وفى إحدى هذه الرسائل يتعامل مع مقابل يستمده من مناسك الحج ، ويوظفه ليعبر به عن أعمق رغائبه فى البحث عن الهدوء النفسى الذى ضيعته حياة المدينة :

حبيبتى متى يحل محرم قضى مناسكه

مضيع لا يعرف الطريق لا ولا مسالكه

متى ستسمحين للعيون أن ترى النجوم

وللرجاء أن يسير نحو غايته[1]

والتدفق التعبيرى فى السطر الأول لا يتيح لأداة النداء أن تبرز فى بداية السطر ، لكن أثرها الغيابى وكأنه حاضر متجسد فى البنية العميقة التى أضفت على السطر كله جوا من التعطش واللهفة ، ثم ازداد هذا الإحساس بمجىء (متى) لكى تكمل حلقة التعطش مع أداة النداء ويصبح التركيب كله تمهيدا للتقابل (يحل محرم) الذى يضيف إلى البعد السابق ثنائية (الماضى والحاضر) وتصارعهما أملا فى تغلب الحاضر ، خاصة وأن الماضى قد استوفى دوره وحقق كل ما هو مطالب به (قضى مناسكه) ولا ينفى هذا تشبع السطر كله بجو من القداسة من خلال التعامل مع هذا المعجم الدينى .

ويتعانق هذا المعجم الدينى مع المعجم الصوفى الخالص فى السطر الثانى المتمثل فى (ضياع الطريق والمسالك) وهو بطبيعة الصيغة فيه ينصرف إلى الماضى الحاضر فى نفس الوقت ، فهو مناظر دلالى للتقابل فى السطر الأول ، أو هو – على نحو من الأنحاء – تفسير للحالة الأولى من التقابل ، والتى نلحظ تفسير ثانيها فى

(١) الأعمال الشعرية : ٥٧٠ .

السطر الثالث ، إذ بعد الإحلال يأتى السماح للعيون بالتطلع والنظر ، وللرجاء أن يسير نحو الغاية التى ينشدها .

والملاحظ أن طبيعة الموقف الشعرى تقود صاحبها – غالبا – إلى معجم يتصل بها ، ومن ثم يكون التقابل موظفا بشكل تلقائى فيكمل الدلالة أو يؤكدها أو يوضحها أو يكسبها عمومية أو خصوصية ، وقد يعمل أحيانا على أكثر هذه الجبهات الدلالية دون كلفة أو صنعة .

وفاروق جويده يتحرك أحيانا فى هذه الدوائر ويزرع تقابله ليؤدى دوره فى حدوده المرسومة ، ونستطيع أن نرصد بعض ذلك فى قصيدة (زمن الذئاب) حيث يقول فيها :

وغضبت يا أبتاه منى بعدها

تاهت خطاى عن الحسين ..

أتراه عاش زماننا

أتراه ذاق .. كؤوسنا

هل كان فى أيامه

دجل .. وإذلال .. وقهر

هل كان فى أيامه

دنس يضيق بكل طهر[1]

وحركة المعنى فى الأسطر تنحصر فى ثنائية (الحاضر والماضى) من خلال ابتعاث الشاعر لحوار بينه وبين أبيه ، ثم يتحرك الحوار إلى عتاب على الإنحراف عن طريق عرف تربى عليه أبناء الريف فى التردد على الأولياء والصالحين وخاصة آل البيت ، وفى هذا الإطار الدينى تأتى عملية المقارنة بين الحاضر والماضى فى شكل تساؤلات تلقى على الحاضر غطاء من الكآبة والعفونة ، ومن ثم يكون التقابل فى السطر الأخير مستقرًا فى

(١) ديوان ويبقى الحب : ٥٨ ، ٥٩ .

بنية التراكيب ليتمم الصورة الحاضرة فى زمان الشاعر ، ولم يكتف جويده هنا بالتقابل المعجمى بين (الدنس والطهر) بل أضاف إلى التركيب ما يعمق عنصر التقابل باستخدام الفعل (يضيق) المسند إلى (دنس) ، وأضاف (كل) إلى طهر ، ليصبح الناتج تنافيا حادًا بين الطرفين .

وعلى العكس من ذلك قد يعمل الشاعر أحيانا على تفريغ التقابل من مضمونه لخدمة هدفه الدلالى ، وإن ظل له – تعبيريا – طبيعته الأصلية فى المفارقة . بل ربما كان هذا التفريغ عاملاً مساعدًا فى إفراز ناتج دلالى أعمق فى مفارقته من التقابل المألوف .

وفى قصيدة (الكلمة) يلجأ بدر توفيق إلى هذه الوسيلة الأسلوبية فى رصد لوحة من الواقع الاجتماعى المتناقض حوله ، فهو يلتقط من واقعه الذاتى بعض معاناته التى تصل إلى ذروتها ، ثم ينحدر إلى استسلام مخدور فى قوله :

لكننى استرحت من نبض الكلام ذات يوم

حين رأيت الحب كالخبز ، وهذا الماء كالخمر

وتاجر المخدرات سيدا للقوم

فأصبح الإفطار مثل الصوم

وصرت صامتا ، حتى تساوى الصحو والنوم

ولم يعد فى القلب تحذير ولا لوم[1]

فالكلمة هنا هى موطن الحركة الدلالية فى الأسطر ، إذ عن طريقها يتأتى الإحساس بالتعب والإجهاد ، وهو إجهاد يعلن عن حياة صاحبه ومشاركته للعالم بكل جوانبه الحزينة والسعيدة ، ومن ثم كان الاستدراك فى مطلع السطر الأول معلنا عن عملية تخلص من حالة إلى حالة أخرى ، أو بمعنى أدق من تجربة إلى تجربة أخرى ، والتجربة الجديدة مفرغة من (الكلمة) لكنها محكومة بإطار زمن ضيق (ذات يوم) ، أى أنها تجربة موقوتة لابد وأن يتبعها تحرك إلى منطقة أخرى يعود فيها البعض إلى حركته مرة أخرى .

---

(١) ديوان رماد العيون : ١٠٥ .

ومرحلة الإستسلام المستريح فى السطر الأول معللة بأسبابها فى السطر الثانى ، فى رؤية الشاعر الخاصة للواقع الذى تداخلت فيه الحدود وزالت الفواصل فالمعنى أصبح مادة (الحب كالخبز) والحلال أصبح حراما (الماء كالخمر) .

ثم يأتى انعكاس الواقع إلى وضع غير طبيعى ليكمل الصورة السابقة — فى السطر الثالث — باستخدام تقابل أنشأه الشاعر إنشاء بين (تاجر المخدرات وسيد القوم) ليكون ختام الموقف التقابلى عملية تفريغ دلالية للمفارقة بين (الإفطار والصوم) وبين (الصحو والنوم) ، ومن ثم ينتهى الأمر بموات القلب فى السطر الأخير .

وربما كان أكثر ألوان التقابل فى هذا المحور انتشارًا هو تقابل الموت والحياة ، لكنه فى حدوده لا يتسل بالمعجم الدينى ، وإن كان بعض الشعراء المحدثين يتعاملون مع هاتين الحقيقتين على نحو آخر يبدأ من مرحلة الموت وصولاً إلى مرحلة البعث والنشور ، ومن هنا يأخذ التقابل طابعه الدينى ، وفى قصيدة (المومس العمياء) للسياب نلحظ هذا النمط التقابلى فى قوله :

عمياء كالخفاش فى وضح النهار ، هى المدينة

والليل زاد لها عماها

والعابرون :

والأضلع المتقوسات على المخاوف والظنون ،

والأعين التعبى تفتش عن خيال فى سواها

وتعد آنية تلألأ فى حوانيت الخمور :

موتى تخاف من النشور[1]

ويبدأ السطر الأول بعملية تحريك أفقى للدلالة حيث تتقدم الصفة الجوهرية على الموصوف ، (فعمياء) من حيث المعنى صفة (للمدينة) لكنها تقدمت إعلانا لصيرورة الواقع المدينى إلى كآبة وتعاسة ، وقد تجلى الواقع المأساوى من خلال رصد البعد الزمنى (وضح النهار) الذى صنع ثنائية تقابلية مع العمى من جانب ، ثم صنع ثنائية أخرى

---

(١) ديوان أنشودة المطر : ١٧٤ .

مع (الليل) فى السطر الثانى من جانب آخر ، بل إن نمط التركيب فى السطرين قد صنع منهما حلقة مغلقة بدأت بالعمى وانتهت به .

وإذا كان السطران السابقان قد قدما لقطة متكاملة للزمان والمكان ، فإن السطر الثالث يبدأ بتقديم لوحة أخرى لأهل (المدينة) . وهنا يتعامل الشاعر شعريا بوسائل نثرية ، فقدم تعبيرًا مجملاً فى لفظة واحدة هى (العابرون) ثم يستغل إمكانات الطباعة بوضع نقطتين متعامدتين إعلانًا بما يتلو الإجمال من تفصيل ، أى أن الشاعر يفصح عن نيته الدلالية بإستخدام رمز نثرى طباعى .

ويرصد السياب - فى السطرين الرابع والخامس - الطبيعة الداخلية والخارجية (للعابرين) ، وتكاد الصياغة فيهما تتوافق إيقاعيًا ودلاليا ، وذلك من خلال غرس حروف المد التى تبطىء من عملية النطق ، فتجعلها شبيهة بحركة المتعب المكدود .

ويستمر هذا النمط إلى السطر السادس لكى يعود الموقف إلى عملية الإجمال مرة أخرى باستخدام التقابل (موت - نشور) ، فكأن الأسطر الأخيرة صنعت حلقة محكمة الأطراف ، حتى ليصح أن يكون انتظام التركيب على النحو التالى : (والعابرون : موتى تخاف من النشور) .

فالصياغة - على وجه العموم - تمثل مجموعة لقطات متتابعة ، ينمو فيها المعنى تدريجيا على نحو شبيه باللقطات (السينمائية).

(١١)

من كل هذا يتكشف تعدد محاور التقابل المعجمى واتساعها حتى يمكن القول إنه لا يخلو نص شعرى من التعامل مع هذا اللون التعبيرى ، لكن مع فارق مخالف من نص لآخر ، ومن شاعر لآخر ، ومن محور لآخر .

والملاحظ أن هذه المحاور تأتى من خلال أبعاد داخلية أحيانا ، وخارجية أحيانا أخرى ، ومعنوية أحيانا ، ومادية أحيانا أخرى ، على معنى أن شعراء الحداثة لم يتركوا لونا من ألوان التقابل المعجمى دون أن يتعاملوا معه ويوظفوه كجزء من نظام صياغتهم .

ويبدو أن تقابل (الموت والحياة) كان أكثر الأدوات التعبيرية التى تعامل بها الشعراء المحدثون مما يمكن أن يمثل هذا اللون محورًا مستقلاً بذاته نتيجة لإعتباره وسيلة قائمة بذاتها .

كما أن محور الزمن يمثل جانبا آخر من جوانب التقابل المعجمى فى أبعاده المختلفة فجمع الشعراء فيه بين الماضى والحاضر ، والماضى والآتى ، كما جمعوا فيه بين مختلف الصور الزمانية التى تأتى من الإتصال بالليل والنهار ، والظلمة والنور ، والبدء والانتهاء .

ويتجاور المكان مع الزمان على المناظرة ، فكلاهما يمثل ظاهرة وجودية لا تغيب عن شعراء الحداثة ، كما لم تغب عن الشعراء القدامى أيضا ، ولا شك أن التقابل المكانى قد غطى كل الإحتمالات الممكنة وغير الممكنة ، بل إنه فرض هذا البعد المكانى على أمور غيبية فأعادها واقعية الوجود ، وإن ظلت غيابية الإعتقاد .

وقد غطى التقابل المكانى أبعاد العالم من اليمين إلى الشمال ، ومن الشرق إلى الغرب ، كما تجاوز الإطار الأرضى إلى رصد التقابل بين الأرض والسماء ، وما يتصل بهذا المستوى من الفوقية والتحتية ، والطول والقصر ، والقرب والبعد ، كما أقام التقابل بين الأبعاد الحضرية فى القرية والمدينة ، والأبعاد العلمية فى خطوط العرض والطول ، وكلها تقابلات كونت معجمًا خاصًا بها هو المعجم المكانى .

ويمثل البعد الحركى إمتدادا للبعد المكانى ، مع تميزه بالكثافة والاتساع ودورانه فى ثلاثة خطوط : الخط الأفقى ، والخط الرأسى ، والخط الموضعى ، مع إمتلاء هذه الخطوط بالتوترات التعبيرية فى حركات متتابعة أو متقاطعة أو متناظرة ، حيث نلاحظ كل ذلك فى نحو القيام والقعود ، والنهوض والكبوة ، والعلو والهبوط ، كما تلاحظ فى الميل والإعتدال ، والطفو والغوص ، والتشييد والهدم ، والمضى والعودة ، والإقبال والإدبار ، والدخول والخروج ، والمد والجزر ، واللقاء والفراق ، والسبى والفرار .

كما نلاحظ ذلك أيضا فى الجمع والتفريق ، والحفر والطمر ، والخبو والإشتعال ، والصحو والنوم .

ومن الواضح أن رصد التقابل السابق كان يتم بالنظر إلى العلاقة الاستبدالية ، لأن هناك محاور أخرى يتم فيها الرصد بالنظر إلى العلاقة السياقية ، وذلك يكون — غالبا —

في المحاور الإجتماعيةوالسياسية ، التي ينقل فيها الشاعر واقعه الخارجي إلى عملية داخلية ارتدادية ، ويمكن ملاحظة أفراد التقابل الإجتماعي في كثير من النماذج التي عرضناها للدراسة في نحو : الخلو والامتلاء ، والمرأة والرجل ، والشبع والجوع ، والبيع والشراء ، والكسب والخسارة .

وهذه كلها لا تنتمي إلى المحور الإجتماعي إلا بالنظر إلى العلاقات السياقية في بنية النص الشعري ، وهذه العلاقات قد تميل بالتقابل إلى الناحية السياسية ، (فالكبر والصغر) في ذاتهما لا يقودان إلى أي جانب سياسي ، ولكن بالنظر إلى تعلقهما بالمسألة (الكوبية) ينبت الطابع السياسي مغلفا للتقابل ، وهكذا الأمر فيما أوردناه من تقابلات هذا المحور ، كتقابل النور والظلام ، والصمت والكلام ، والداء والدواء ، والحرب والسلام ، والنفي والإيجاب .

ومما رصدنا يتضح أن بعض المحاور تختفي من الوقائع الخارجية لتسكن باطن الإنسان ، فالتقابل فيها يعيش داخل النفس ، وإن استمد تعبيريته من الواقع الإنساني كالكذب والصدق ، والدنس والطهر ، والحب والبغض ، والفرح والحزن ، والشجاعة والجبن ، والبوح والكتمان .

وقد ينتقل التقابل ليسكن الذهن ، والفارق بين هذا المحور وسابقه فارق دقيق يتمثل في عقلانية الثاني وعاطفية الأول ، كما أن التقابل الذهني يظل داخيًا برغم انتقاله إلى مستوى الأداء اللغوي ، أما المحور النفسي فإن التحرك فيه يتم من الداخل إلى الخارج .

وتدور تقابلات هذا المحور حول : الوهم والحقيقة ، والمعرفة والجهل ، والغموض والجلاء ، والسؤال والجواب ، والحدوث والأزلية ، والجنون والعقل .

ومن تتبعنا السابق ندرك أن بعض ألوان التقابل يأخذ شكلاً خارجيًا خالصًا لأنه يعتمد على الحواس ومدركاتها ، كالإحساس بالجوع والشبع ، والظمأ والشرب ، والدفء والبرد ، والعمى والابصار ، والبكم والكلام ، والقبح والجمال ، والسكون والضوضاء ، والسواد والبياض .

وآخر المحاور التي رصدناها للتقابل المعجمي كانت تنتمي إلى المعجم الديني الذي استغل الشعراء فيه اللغة بإمكاناتها الدلالية الهامشية لتضفي على الصياغة لونا من القداسة المطلوبة ، التي تستمدها من المواضعة أحيانا ، والاصطلاح أحيانا أخرى ، ومن هذا :

التقابل بين الدين والدنيا ، والحق والباطل ، والله والشيطان ، والكفر والإيمان ، والحل والإحرام ، والدنس والطهر ، والإفطار والصوم ، والموت والنشور .

فمحاور التطابق المعجمى تكاد تغطى إطار الدلالة الموسعة أو الجزئية لشعر الحداثة ، حتى إنه يمكن لنا – من خلالها – أن نرصد حركة المعنى فى هذا الشعر ، وأن نحدد منطلقاتها ، ونقف على غاياتها.

التخالف

(١)

لاحظنا فى التقابل المعجمى بناء التركيب على المجاورة القائمة على التضاد ، ومن ثم كان دور المعجم مؤثرا تأثيرا كليا فى إفراز هذه القيمة التعبيرية ، لكن فى أحيان أخرى يتم بناء التقابل بالإعتماد على التخالف لا التضاد ، أى أن تكون اللفظة الأولى مخالفة للثانية على نحو شبيه بالتضاد ، مع ملاحظة وجود تناسب بين الطرفين ، فهو تخالف من جانب ، وتناسب من جانب آخر ، ينتهى إلى بناء تقابلى .

ومن الواضح هنا أن دور المبدع يظهر ظهورا بينا ليحل محل المعجم فى إفراز الدلالة التقابلية ، فالمبدع ينطلق من خلفية ذهنية تتقابل فيها الدلالات على غير مضادة ، فينعكس ذلك فى أبنية صياغية تعتمد المخالفة التى يلحظها المبدع بين المفردات ، ومن ثم يستغلها شعريا فى خلق تراكيب تؤدى نفس مهمة التقابل المعجمى ، ثم تزيد عليه بمدى الحرية المتاحة للأديب فى بناء تراكيبه اعتمادا على ملاحظته الخاصة التى تكتسب فاعليتها بالتمرس على الأبنية الشعرية المختلفة قديما وحديثا ، حيث يتكون من خلال ذلك نوع من الحدس الذى يهىء لصاحبه قدرة خاصة فى إدراك المفارقة من جانب ، وإدراك التناسب من جانب آخر ، وهذا التناسب بكل أشكاله يعتمد على علاقات متنوعة كالخصوص والعموم ، والسببية ، والكلية والجزئية ، وغير ذلك من العلاقات التى تنشأ بين المفردات ، فتتيح للمبدع أن يتعامل معها شعريا ويولد منها طاقات فنية تؤكد شاعرية صياغته .

ونحن عندما نلجأ إلى رصد مثل هذا التقابل ، لا نقصد من وراء ذلك أن نقع فيما وقع فيه القدماء من اغراق فى التقسيم والتفريع ، وإنما نقصد رصد محاور الدلالة من خلال الإستخدام الشعرى ، فهى عملية وصفية بعيدة عن معانى المعيارية ، إذ تتتبع استعمالا معينا ، وتلاحقه فى سياقاته المختلفة ، ثم تخرج من ذلك بمقولة وصفية ، تحدد فيها ملامح الشكل التعبيرى من ناحية ، ومحورة الدلالى من ناحية أخرى .

وعملية البحث عن علاقات التخالف ، هي حركة على المستوى الداخلي للبنية ، إذ تكشف عن حركة العقل في التحرك بين متقابلين هما : التخالف والتناسب ، وانعكاس ذلك في صياغة تجمع الأمرين معا ، لكن تجليهما لا يتم إلا برصد العلاقة الخفية .

ويجب أن نلاحظ وجود عملية ذهنية أخرى تلازم التخالف ، وهي عملية الحضور والغياب ، إذ ان الطرف الحاضر يعادل بالضرورة طرفا غائبا ، ومن هنا يكون التأثير الدلالي مزدوجا ، من حيث يؤدي الحاضر دوره التعبيري ، ثم يتبعه الغائب بأداء دوره من خلال حركة الذهن ، ومن هنا يكون هذا اللون من الأداء على مستوى كبير من الثراء والغنى الذي يؤكد شاعرية الشاعر وشاعرية صياغته في آن واحد .

وإذا كان الناتج في التقابل المعجمي يأتي في المستوى الذهني على شكل رباعي — كما سبق أن ذكرنا — حيث يستدعي النقيض نقيضه بالضرورة على النحو التالي :

حضور : أبيض أســـود

غياب : أسود أبيـــض

فإن الناتج في التخالف يأخذ شكلا خماسيا من خلال التداعي على النحو التالي :

تداعي

حضور : موت ← ولادة ← حياة

غياب : حيـــاة عقم

أي أن لفظة (الموت) تحتاج مقابلها وهي (الحياة) التي تتداعى غيابا على الذهن ، كما أن لفظة (ولادة) تتلازم بالضرورة مع العقم وهو نقيضها ، ثم يتداعى عليها لفظة (الحياة) من خلال تقابلها مع الموت .

وعلى المستوى التطبيقي يمكن رصد هذا التقابل في قصيدة فاروق شوشة (شهود سفينة غارقة) :

تغرب شمسك الكسيرة الشعاع في قرارة المحيط ،
يزعم العراف أن فجرك الممسوخ مات
من قبل أن يولد مات[1]

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٤٢٠ .

والشاعر هنا يتحرك حركة مزدوجة بين الخارج والداخل ، ويجعل بينهما علاقة جدلية بحيث تنجذب حركة الذهن من هذا إلى ذاك ، ومن ذاك إلى هذا .

فغروب الشمس – فى السطر الأول – مؤشر مزدوج ، حيث يعطى صورة خارجية للحظة الغروب ، لكى – فى نفس الوقت – يعطى صورة داخلية تنعكس على السفينة لتوحى بلحظة الغرق الحاضرة .

ثم يأتى السطر الثانى بنفس الحركة المزدوجة ، من حيث يزعم العراف موت (الفجر) الذى يتقابل مع لحظة الغروب فى السطر الأول . لكن ارتداد الذهن إلى الداخل يضع السفينة مكان الفجر ، ليكون التنبؤ هنا واقعا عليها .

ثم يأتى التقابل فى السطر الثالث ليولد النمط التعبيرى الخماسى الذى قدمنا صورته تجريدا فى الصفحة السابقة ، لكنا نراه حاضرا فى النص بأبعاده السابقة ليضفى على (السفينة) – وهى رمز واضح على الوطن – مجموعة من الدوال التى تأتى بالحضور أولا :

يولد – مات ، ثم بالغياب ثانيا :

عقم – حياة ، ثم بالتداعى ثالثا :

حيـــــاة

وعلى هذا النمط التركيبى يكون الفجر (الرمز) غير موجود أصلا ، على معنى أن موته كان قائما فى ولادته نتيجة للعقم المفترض قبلا.

(٢)

والنظر فى محاور التخالف يدل على أن علاقة (العموم والخصوص) كانت ترد فى كثير من الإستخدامات الشعرية لتجعل حركة الذهن دائبة بين طرفين متخالفين ، ثم تشد إليهما الطرف الثالث كما أوضحنا .

ونلاحظ هذه العلاقة متجلية فى قصيدة (أغنية انتظار) لأحمد عبد المعطى حجازى ، حيث يقول فى مطلعها :

أنا هنا ، على الطريق يا حبيبى انتظر

وفى فمى إبتسامة ، تموت ثم تزدهر[1]

وواضح هنا تجليات الذات وسيطرتها على الموضوع ، فالضمير (أنا) يغلن بداية عن مصدر الحركة الدلالية فى الصياغة ، ثم يمتد تأثير الضمير إلى البعد المكانى للذات من خلال الجار والمجرور (على الطريق) ، ثم يكتمل التأثير بإعادة نفس الضمير مقدرا فى نهاية السطر ، وبهذا يتحول البناء الصياغى إلى حلقة محكمة يتخللها تركيب إعتراضى (يا حبيبى) ، وهو بمدى المساحة المكانية التى احتلها ، يدل على أثره الدلالى .

ثم تعود (الأنا) إلى سيطرتها على حركة المعنى - فى السطر الثانى - على نحو آخر ، حيث تتحرك الصياغة أفقيا بتقديم الجار والمجرور (فى فمى) ، وهو تقديم يمثل تمهيدا (نحويا) لطبيعة الكلمة الثالثة ، إذ انها - غالبا - ما تكون نكرة (ابتسامة) ، والتنكير هنا يوحى بانفصالها عن الذات لكي يوقع عليها أهم صفات الأحياء (الموت والحياة) .

واختيارات الشاعر كان يمكن أن تقول : (تحيا ثم تذبل) بإحداث تبادل بين الطرفين ، لكن ذلك يتبعه تغير فى الدلالة غير مقصود للشاعر ، إذ ان الذبول لا يتساوى مع الموت تماما ، وإنما هو مقدمة وتمهيد له ، بينما يكون الإزدهار حياة مكتملة باعتبار خصوصيتها لعمومية الحياة ،فهى تؤدى معنى الازدهار معجميا ، ومعنى الحياة سياقيا ، وربما لهذا آثر الشاعر زرع (ثم) هنا لقطع الصلة بين المرحلتين بحيث يكون الازدهار هو الناتج الأول فى الصياغة .

(٣)

وبالمثل أيضا يتعامل الشعراء مع علاقة (الكلية والجزئية) فى نسيج التخالف بحيث تفرز هذه العلاقة لونا من التحاور الداخلى فى الدلالة بدءا من الطرف الأول ، ووصولا إلى الطرف الثانى ، ثم الارتداد فى حركة مقابلة تؤكد جدلية العلاقة .

وأبو سنة فى قصيدة (قلبى يفر بلا اتجاه) يتحدث عن علاقة عاطفية تعيش بين الحلم والواقع حيث تجمع التقابلات على مستويات مختلفة فيقول :

مطر بلا شجر

---

(١) ديوان أحمد عبد المعطى حجازى : ١٩٥ .

وأشجار بلا مطر تموت

القلب يسكت فوق ليل العنكبوت

سحب تفر من السماء إلى الكهوف[1]

والتمهيد التعبيرى للتخالف يبدأ من السطر الأول فى التزاوج بين طرفين لابد من تلازمهما ، لكن الشاعر يصنع مفارقة دلالية بزرع (لا) بين الطرفين ليتحول التركيب من التلازم إلى المفارقة ، ثم يأتى الارتداد التعبيرى فى السطر الثانى ، فإذا كان المطر لم ينبت شجرا فى السطر الأول ، فإن الشجر قد كان بلا مطر فى الثانى ، لكن الشاعر يعود فى حركة ثالثة إلى إعادة المفارقة إلى التوحد والاتزان ، من إضافة الدال (تَموت) فى نهاية السطر ، وهو موت يقع على العالم ، ثم يرتد منه إلى الذات التى تعانى الحرمان والجفاف .

وما دام الأمر كذلك فإن السقوط فى الخواء هو الملازم الدلالى للسطرين السابقين ، ذلك أن العنكبوت لن يعوق عملية السقوط ، فهو مجرد حاجز هش ليس وراءه إلا الظلمة والخواء .

ويكاد يكون السطر الثالث بمثابة ناتج منطقى للسطرين السابقين عليه ، إذ ان الموت ليس وراءه إلا السقوط النهائى ، ومن ثم تكون الصياغة فى السطرين الأخيرين معلنة غن تفكك قوانين العالم ، وتداخل أبعاد المكان والزمان ، ومؤشر ذلك كله (فرار السحب من السماء إلى الكهوف) .

ومع الأخذ فى الإعتبار للإمكانات الدلالية لكلمة (الكهوف) نلاحظ أن الكلمة أصلا بديل تعبيرى عن (الأرض) من خلال علاقة (الكلية والجزئية) ، فاختيارات الشاعر الواعية المرتبطة بذبذبات التجربة أوقعت اختيارها على جزء بعينه يعطى مضمون الكل ثم يزيد عليه بإضافات هامشية تعبر عن الاختفاء ، أى اختفاء السحب فى باطن الكهوف ، ومن ثم يأتى انعدام المطر السابق ، ثم ما يترتب عليه من الموت .

وما كان معظم ذلك ليكون إلا باستخدام التخالف بين السماء والكهوف ، الذى يقود – بالتداعى – إلى التقابل بين السماء والأرض .

---

(١) الأعمال الشعرية : ٥٥ .

(٤)

وقد تكون العلاقة بين الدال الحاضر والدال الغائب قائمة على العلية ، على معنى أن الطرف الحاضر يكون ناتجا للطرف الغائب ، ومن هنا تكون حركة الذهن قائمة على الترابط لا التداعى ، فالعرس يقابله المأتم ، لكن الشاعر ينتقل من الطرف الثانى إلى سببه ليحقق ازدواج الدلالة – التى نؤكد عليها فى علاقة التخالف – باستعمال لفظة (الحداد) .

يقول بدر توفيق في مطولته (طائر الحب المهاجر) :

وحين يسألون .. أين كنت .. أين كنت نبتسم

والشجن السيار قيثار يشوق خطوه عزفى

فى ساعة العرس ألاقيك بألوان الحداد

والنغم الجنائزى .. والحروف السود والمداد ... ،

تعلن فى النهار أن الليل لا يكفى[1]

والأسطر هنا تمثل جزءا من كل يعبر عن تجربة متشعبة العلاقات ومتعددة الذوات ، تتصادم فيها المشاعر أحيانا ، وتتناظر أحيانا ، وتتحد أحيانا مما يضفى عليها ثراء وغنى .

والسطر الأول يعلن عن ثلاث ذوات متحاورة يجمعها موقف مفعم بالتقابل ، هناك السائلون ، ثم المسئول الأول والمسئول الثانى ، والطرف السائل ينطلق فى سؤاله من بعدين هما : الزمن والحدث ، فالزمن تشير إليه لفظة (حين) ثم الماضى المكرر (كنت) مع اختلاف الضمير فى الفعلين بإسناده للمذكر مرة وللمؤنث مرة أخرى .

أما الحدث فقد غاب داله ، لكن الإشارة إليه جاءت بإمكانات الطباعة أو الكتابة فى وضع عدد من (النقط) التى تشير أولا ثم تفصح ثانيا بعد التأمل ومعاودة النظر .

والفصل بين السؤالين ثم جمع الإجابة فى (نبتسم) يعبر عن نظرة السائلين إلى ذاتين منفصلتين ، ومن ثم كان غيابهما مثيرا للحيرة والسؤال ، ومن هنا تأتى الإجابة كرفض لهذه النظرة ، وإعلان عن توحد فى الذات والإحساس .

---

(١) ديوان رماد العيون : ٦٤ .

ويأتى السطر الثانى بانفراد ذات الشاعر لتعلن عن موقف مأساوى يشير ضمنا إلى أن ما سبق فى السطر الأول إنما كان ذكريات وخواطر ، واستعادة لموقف يمثل جزءا من تجربة كلية ، ومن ثم جاء (الشجن) فى بداية السطر ليكون محرك الدلالة فيه ، وطبيعة التركيب كانت تقتضى لونا آخر تكون فيه خطوة الشجن منسقة مع العزف ، لكن الشاعر عمد إلى حركة أفقية فى الصياغة قدم فيها وأخر ، على نحو يثير عدة احتمالات ، لكنها تئول فى النهاية إلى الموقف المأساوى للحظة الحاضر ، فى مقابل لحظة المضى المليئة بالتجليات العاطفية فى مستويات مختلفة .

وفى السطر الثالث يتم إجراء التخالف بين (العرس والحداد) الذى يجسد مأساوية الموقف ودراميته ، حيث يتصل الطرف الثانى بروئية كلية للحزن يجمع فيها مفردات من معجم الموت تستمر إلى نهاية الأسطر ، فالحداد بألوانه الكئيبة يمتد إلى (النغم الجنائزى) ثم إلى (الحروف السود) وينتهى الموقف فى السطر الأخير إلى إعلان التقابل بين الليل والنهار ، وأن هذا التقابل يجمع ضمنا الرغبة فى اللقاء ثم الحرمان منه .

ويلاحظ أنه منذ السطر الثالث غاب الطرف الأول وهم (السائلون) لتنفرد الصياغة بالذات والموضوع فى حالة شاعرية تفصح فيها الذات عن تجربتها من خلال عملية تطهير تتمثل فى افراغ التجربة فى ناتج فنى وسيلته (الحروف والمداد) .

(٥)

وعلاقة التشابه إحدى العلاقات التى يمكن ملاحظتها فى محاور التخالف ، حيث يأتى التركيب معتمدا على دال حاضر يتساوى شكليا مع دال غائب ، فيؤدى دوره فى صنع التقابل وإظهار المفارقة ، لكن يظل التزاوج بين الدلالتين قائما فى بنية التركيب مما يساعد على تكثيف المعنى من ناحية وتجسيده من ناحية أخرى .

(فالموت) يتقابل مع الحياة ، لكن الشاعر يعمد إلى حذف الطرف الثانى واحلال (الصحوة) محله فيؤدى دوره مع الإحتفاظ بدورها الأصلى فى صنع الدلالة ، والجامع بين الحاضر والغائب هو التشابه المجسد فى الصحوة بينما هو معنوى فى الحياة :

فصلاح عبد الصبور يستعيد فى (الملك لك) مجموعة لوحات متتابعة عن الطفولة والصبا ، وصولا إلى موت شقيقه حيث يقول :

ودقوا الحديد على قبره ،
حديد الطريق
أواحدتى ... فكرة طوفت برأسى ذاك المساء السحيق
أكان يدق صليب الحديد ؟
على رأسه
يوم كان قويا تضج الحياة بشريانه ويفوح العرق
لو الأرض لم تزدرده إليها أكان الحديد عليه يدق ... ؟
ومن موته انبثقت صحوتى
وأدركت يا فاتنتى أننا
كبار على الأرض لا تحتها
كهذا الرجل ...[1]

وواضح طول الإقتباس فى النص ، وما ذلك إلا لأن بنية المخالفة قد احتاجت من الشاعر تمهيدا طويلا لتحتل مكانها فى الصياغة ، وتؤدى دورها الدلالى دون قلق .

والمفارقة تبدأ منذ السطر الأول إذ يتحول القبر إلى محط لأعمدة الحديد، فبين سكون القبر ، وحركة الدق تأتى المفارقة المؤلمة ، والتى ولج إليها الشاعر من خلال التلاعب بمشاعر المتلقى ، إذ نراه فى السطر الثانى يحدد (الحديد) بأنه (حديد الطريق) بعد أن أوهم السطر الأول أن هذا الحديد ربما كان مجرد علامات على القبر ، أو شاهد عليه ، لدفع هذا التوهم جاء السطر الثانى على هذا النحو .

وينتقل الشاعر من حالة التذكر – باستخدام صيغة الغياب – إلى حالة المواجهة باستخدام صيغة الخطاب – فى السطر الثالث – من خلال النداء (أواحدتى) ، ويترك الشاعر فراغا طباعيا إعلانا على لحظة التأمل فى الصورة الماضية ، ثم من لحظة التأمل العقلى ، إلى لحظة التعبير الصياغى فى قوله : (فكرة طوفت برأسى) ، ثم يحمل الشاعر ذاته إلى الزمن القديم ، ويختار فى هذا الزمن لحظة بعينها (المساء) لتكون مجالا لأفكار المتقابلة بين الموت والحياة .

---

(١) ديوان الناس فى بلادى : ٦٤ .

ثم يحدث تحول كلى فى نمط الصياغة مع مطلع البيت الرابع باستخدام السؤال المفرغ من مضمونه الملىء بالتعجب والإنكار ، ويقطع الشاعر جملة السؤال عند (الحديد) برغم أن نهاية الجملة طبيعيا عند (على رأسه) وكأنه بذلك يضع فاصلا دلاليا بين عملية الدق فى ذاتها ، وبين أن تكون على (رأسه) ، واختار كلمة (صليب) هنا محل (عمود) أو (قضيب) لتنشر فى الصياغة إحساسا بفداحة المأساة حتى بعد الموت ، وتتنامى المفارقة فى استعادة صورة الشقيق قبل الموت فى السطر السادس ، بالتعامل مع معجم فياض بالحيوية والتدفق : (قويا ، تضج - الحياة ، شريان ، العرق) ليكون ذلك كله كونا مقابلا للمرحلة الأخيرة ، وهى مرحلة الموت ، (الأرض تزدرده إليها) .

ثم يغلق الشاعر هذه الحلقة الدلالية بإعادة التركيب الأول المغلف بالتساؤل (أكان الحديد عليه يدق) ، مع ملاحظة الحركة المتقابلة فى الصياغة بين البداية والخاتمة : (دقوا الحديد . الحديد يدق) ، وهذا التقابل يجعل الحدث مقدما على الذات فى التركيب الأول ، مثم يعكس الأمر فى التركيب الثانى ، وربما كان ذلك راجعا إلى عملية التقرير فى التركيب الأول ، وهو تقرير مغلف بإنكار لعملية (الدق) على إطلاقها . ثم فى التركيب الثانى الذى يتنامى الإنكار ليقع على الحديد ذاته .

وتأتى قمة المفارقة مع السطر الثانى ، حيث تنبعث على مستويين ، الأول : بين الشاعر والشقيق ، والثانى : بين الموت والصحوة ، وكأن إحساس الشاعر بعمق الموت ومأساويته قد أعطاه إحساسا دفاقا بالحياة ، ومن ثم انتقل من (الحياة) وهى المقابل الأصيل ، إلى البديل وهو الصحوة ، إذ يجتمعان على المشابهة بين الغائب والشاهد ، والمعقول والمدرك الحسى .

وهذا الإحساس القوى بالحياة يتنامى فى الأسطر الثلاثة الأخيرة ، بإبراز المفارقة بين صورة الإنسان فوق الأرض والإنسان تحت الأرض ، وبين هذين الطرفين تبرز درامية الموقف الإنسانى فى كليته.

(٦)

وقريب من علاقة التشابه علاقة (التقارب) ، إذ هى على المستوى الدلالى تؤدى نفس المهمة التى يؤديها التشابه ، مع توسيع دائرته لكى تستغرق جوانب كثيرة تنضاف إلى عملية المفارقة الناتجة عن التخالف ، فيتحرك الذهن ذهابا وجيئة بين الطرفين الملحوظين

صياغيا ، ثم منهما إلى ما يقترب منهما ويدور فى فلكهما ، أو فلك أحدهما مما يثرى اللغة الشعرية .

فلفظة (الظالم) يتقابل معها (العادل) ، لكن محمد أبو سنة يخلق تقابلا آخر باللجوء إلى صيغة التخالف فى (عصر الإنسان) ، حيث يقول :

الإنسان الظالم

لا يدع الإنسان الطيب

يبنى ويغنى ويحب

العالم يبكى ويجوع[1]

والمفارقة تأتى مع السطر الأول والثانى فى إنقسام العالم إلى قسمين ، يجمعهما التخالف بين (الظالم والطيب) ، فالطيبة ليست ضد الظلم ، وإنما ضده (العدل) ، لكن (الطيب) تأتى كبديل فيه شمولية ، إذ هى قريبة من العدل ، من جهة أن العدل انصاف الغير بما يجب له ، أو يستحق عليه ، أو ترك ما لا يستحق عليه ، والطيبة هى الصفح والتجاوز ، وهذا أعظم العدل .

ويمكن أن نلحظ هنا – كما هو فيما سبق – هامشا دلاليا آخر ، ذلك أن لفظة العدل جاءت من خلال ارتباطها – أصلا – بكلمة الظلم ، وليس من إرتباطها بكلمة (الطيب) ، وهذا يستدعى بالضرورة تداعيا آخر ينبع من الطرف الثانى وهو (الطيب) ليتصل بالطرف الأول ، وهذا التداعى ينصب على مقابل الطيبة وهو (الشر) ، وبالتالى يصبح عندنا ترابطان أحدهما بين الظلم والشر ، والآخر بين الطيبة والعدل .

وواضح أن موقف الشاعر منحاز إلى الطرف الثانى من ظاهرتين تعبيريتين :

أولاً : أنه أعطى فاعلية مؤثرة للطرف الأول ، لكنها فاعلية سالبة ، مهمتها المنع والتعويق .

---

(١) الأعمال الشعرية : ٤٥١ .

ثانيًا : أنه وصل الطرف الثانى بمجموعة أفعال تنم عن إيجابية حركية يتحقق من ورائها أهداف الإنسان فى جوانبها المادية والمعنوية ، وفى جوانبها الخارجية والداخلية (يبنى ، يغنى ، يحب) .

وانحياز الشاعر للطرف الطيب لم يغلق عينيه عن واقع عالمه ، ومن ثم جاء التقابل بين السطرين الثالث والرابع ، ليتزاوج مع التخالف فى الأول والثانى ، لتكون الصياغة فى الأسطر خالصة للمقارنة فى مستوييها التخالفى والتقابلى .

والأسطر – فى مجملها – تعبر عن لحظة حضور فى العالم ، حيث تتراءى فيه الحقيقة الإنسانية فى جانبيها المتباعدين ،والتى هيأت للشاعر إمكانية الرصد حدثا وزمانا باستخدام الأفعال المضارعة ، وإن كانت الأفعال قد صنعت وحدة فى الزمن بالحضور ، فإنها من جانب آخر قد أحدثت تقابلا فى (الحدث) الذى تحتويه بحيث يصير الحدث فى السطر الثالث إيجابيا فى (البناء والغناء والحب) ، وسلبيا – فى الرابع – بالبكاء والجوع .

وإذا كان الشاعر منحازا إلى الطرف الأول – كما قلنا – فإن ذلك لم يكن حاجزاً أمام الإدراك الكلى للواقع الإنسانى ، إذ الغلبة فيه قد أصبحت للطرف الثانى ، ومن ثم كان مطلع السطر الأخير جامعا للطرفين معا فى رؤية كلية (العالم) حيث انتهت إلى الصورة الأخيرة فى الفعلين (يبكى ويجوع) .

(٧)

وعلاقة التضايف[1] تصلح أيضا لأن تنبنى عليها بعض صور التخالف ومن ثم تعامل معها الشعراء فى جانبها التقابلى كالأب والإبن ، كما تعاملوا معها فى جانبها التماثلى كالشريك والشريك ، ويهمنا هنا أن نعرض لصورة التضايف التى تقوم على التخالف .

يقول أمل فى (سفر التكوين) :

فى البدء كنت رجلا .. وامرأة .. وشجرة

كنت أبا .. وابنا .. وروحا قدسا

كنت الصباح .. والمسا ..

---

(١) المتضايفان : هما اللذان لا يتصور أحدهما ولا يوجد بدون الآخر .

والحدقة الثابتة المدورة[1]

والشاعر يعتمد فى صياغته على معجم دينى يستمده من الكتاب القديم والجديد ، ومن ثم فقد أضفى على الدلالة طبيعة فوقية تحقق له أمرين :

الأول : مصداقية ما يقدمه من دلالة .

الثانى : ضمان التسليم من المتلقى بهذه المصداقية .

وكان من لوازم التلاحم بين الشكل والمضمون أن تتحول (أنا) المتكلم هنا إلى صورة جماعية تحتوى فيها العالم بكل عناصره ، وهى عناصر تتصل بالحياة فى شكلها الحيوانى والنباتى ، فالحياة هى (البدء) ، لكنه بدء يعتمد على المفارقة الوجودية ، ومن ثم كان التقابل ممتدا – فى السطر الأول – فى نمط ثلاثى : رجل – امرأة – شجرة ، وهى (نكرات) تحتوى الجنس مستغرقة له ، وربما لهذا جاءت الفراغات الطباعية بعد كل مفردة لتترك مساحة لامتداد الدلالة الاستغراقية .

وتعود (الأنا) الجماعية إلى الظهور مرة ثانية فى السطر الثانى لتقدم استمدادا مقدسا آخر من العهد الجديد فى نمط ثلاثى آخر ، اعتمادا على علاقة التضايف بين (الأب والابن) ، ثم تتتابع الصياغة لتكمل النمط الثلاثى بـ (روح القدس) .

والسطر الثانى يمثل عملية توالد للدلالة فإجتماع الرجل والمرأة فى السطر الأول ، تولد عنهما تنوع آخر فى السطر الثانى هو الأبوة والبنوة ، إذ لولا التركيب الأول ما كان التركيب الثانى .

وتعود (الأنا) الجماعية مرة ثالثة إلى الظهور فى السطر الثالث لتجمع بين (الصباح والمسا) كتقابل شمولى للوجود يجمع الزمان بحكم الصيغة ، ويجمع المكان بحكم الحلول ، فليس هناك مكان فى عالم الإنسان يمكن أن يمتنع على هاتين الظاهرتين : (الليل والنهار) .

ومعاودة النظر فى الناتج الدلالى يتكشف معها أن (تاء) الفاعل المتصلة بالفعل كانت فى الأسطر الثلاثة ممثلة لظاهرة الوجود البشرى فى جوهره ، وأنها هى الحقيقة الخالدة التى تتجاوز كل المقولات ، ومن هذا المنطلق جاء السطر الأخير ليعبر عن رؤية الشاعر

---

(١) ديوان أمل دنقل : ١٤٢ .

النهائية لعالمه ، وأنه يدور فى حلقة بدايتها هى نهايتها ، لكن ليس هناك ما يمنع أن تكون داخل الحلقة دوائر متداخلة تتقابل أحيانا كما هو الأمر فى السطر الأول والثالث ، وتتخالف كما هو فى السطر الثانى ، وتتحد كما هو فى السطر الأخير .

ويمكن تصور الشكل التجريدى لدائرة الوجود على النحو التالى :

النمط الكلى المفرد : الحدقة – المدورة

النمط الثنائى التقابلى : الصباح – المساء

النمط الثلاثى التخالفى : أب – ابن – روح قدس .

النمط الثلاثى التقابلى : رجل – امرأة – شجرة .

وملاحظة الخط الرأسى ينكشف معها وجود عمودين ساقطين ، الأول يمثل العمود الإيجابى وتحته تندرج : الحدقة ، الصباح ، الأب ، الرجل .

والآخر يمثل العمود السلبى : المدورة – المساء – الابن – المرأة ، وخارج إطار العمودين تأتى إضافة لها أهميتها ، هى (الروح القدس) ، التى تكمل ناموس الحياة ، والشجرة التى تكمل عناصر الحياة.

(٨)

ومن المدهش أن بنية التخالف قد تتم تركيبيا دون اعتماد على علاقة خاصة بين الدال الحاضر والدال الغائب ، ومن هنا يمكن القول ان العلاقة البديلة هى (علاقة الانقطاع) . وهى علاقة فريدة تفعل فى الدلالة التخالفية بما يقربها من التقابل المعجمى ، إن لم نقل أنها تزيد عليه .

فـ (بعيدا عن الحلم) يقول أحمد سويلم :

يسكننى وهج ..

لا أعرف ان كان بقلبى ..

أو بين شرايين دمى ..

لا أدرى علويا .. أم شيطانيا

مقذوفا فى أعماقى من شمسى

أم آت من جمر الأرض ..[1]

وبداية تأتى الصياغة لتعلن عن وجود طرفين الذات والموضوع ، ولكن سرعان ما يتلاشى هذا الوجود ليحل محله توحد بحيث تصبح الذات والموضوع كيانا واحدا ، ومن ثم يكون البحث فى الأسطر المختارة بحثا داخليا عن الذات ، من الذات نفسها .

والافراد فى السطر الأول يقدم الطرفين فى حالة انفصال وتداخل فى آن واحد ، والانفصال يأتى من تجاور الدالين : ياء المتكلم فى (يسكننى) ثم (وهج) ، أما التداخل فيأتى مع التركيب ، حيث ينتقل (الوهج) ليسكن داخل ياء المتكلم .

ومع السطر الثانى تبدأ عملية التوحد عندما تدرك الذات أن الموضوع يتخلل كل جزئياتها ، فهو ليس سكنا ، وإنما هو حلول ، فطلب المعرفة - فى السطر الثانى - ينصب على ما فى الذات ، وكأن الأنا تقول : لا وسيلة لمعرفة النفس إلا بالنفس .

وتحرك الدلالة يأخذ خطا فسيولوجيا ، إذ ان الوهج المبحوث عنه يتم تحسسه فى المنطقة المركزية (القلب) ثم ينطلق منه إلى (شرايين الدم) . التى تتفرع إلى أعلى وإلى أسفل ، وعند هذه المنطقة التعبيرية يحدث التخالف الذى يجمع بين (علويا - شيطانيا) ، ومن البديهى أن تقابل الصياغة كان يقتضى إيقاع الإختيار على (سفليا) ، لكن طبيعة الموقف الشعرى وجهت الاختيار إلى طرف مخالف للأول ، بل هو منقطع عنه ، لكنه مع انقطاعه حقق مستويين دلاليين على صعيد واحد .

الأول : أن الموضوع يتخلل الذات ليتحد بها اتحادا مطلقا .

الثانى : أن الموضوع باتحاده مع الذات يصنع منها تشكيلا إنسانيا يجمع الخير والشر ، ومن ثم تصبح الذات على هذا النحو انعكاسا لعالمها بكل تقابلاته وتخالفاته .

وانعكاس الذات للعالم تتكفل به الصياغة فى السطرين الأخيرين ، إذ يقدمان تخالفا آخر بين (الشمس والأرض) هو الفاعل فى الوهج والمحرك له داخل الذات .

---

(١) ديوان العطش الأكبر : ١١ .

ويبدو أن التراكيب والمفردات داخل الأسطر كانت تضيق عن تحمل حركة الذهن بكل منطلقاتها الفكرية ، ومن ثم جاءت (النقط) بشكل مكثف فى معظم الأسطر لتحدث لدى المتلقى إحساسا مبهما بأن هناك أشياء غابت من الصياغة بالفعل ولكنها مدركة بالقوة.

(٩)

ويندرج فى محاور التخالف ما أسماه القدماء (طباق السلب) الذى تأتى فيه إحدى اللفظتين مثبتة والأخرى منفية ، واندراج هذا النمط التركيبى ضمن أشكال التخالف يأتى من التركيب ذاته فلا يحمل تقابلا إلا من حيث السلب والإيجاب ، ثم اتصال ذلك بالمفردات ، أى أن المفردات نفسها لا تحمل نواة التقابل أو التخالف ، وإنما يتم ذلك من خلال المفهوم لا المنطوق ، فقولى : (أعلم) يتقابل مع قولى : (لا أعلم) من حيث المفهوم ، لأن مفهوم الثانى (أجهل) ، وبما أن التقابل قد اكتمل على مستويين تعبيريين أضفناه إلى محاور التخالف السابقة .

وتعامل شعراء الحداثة مع هذا البناء التركيبى لا يقل عن تعاملهم مع الأبنية التقابلية أو التخالفية السابقة ، إذ ان التحرك بين السلب والإيجاب يدفع الدلالة إلى أن تأخذ شكلاً (بندوليًا) بين الطرفين ، بالإضافة إلى ما قلناه من التنقل بين المنطوق والمفهوم مما يضفى على النمط التخالفى السلبى حيوية بين البعد المنطقى الذهنى ، والبعد العاطفى النفسى .

ويتم تخلق تخالف السلب بزرع أدوات النفى المألوفة التى تحيل التماثل إلى تخالف ، ومن هذه الأدوات (لا) ، يقول عبد الوهاب البياتى :

جنية البحر على الصخرة تبكى : مات سندباد
وها أنا أراه
بورق الجرائد الصفراء . مدفونا . ولا أراه
: مركبه يباع فى المزاد
وسيفه يكسره الحداد[1]

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبد الوهاب البياتي – الذى يأتي ولا يأتي – دار الشروق ، الطبعة الرابعة سنة ١٩٨٥ : ٣٨ .

ويلاحظ هنا توظيف الأسطورة فى التعبير عن معطيات الواقع وتناقضاته ففى السطر الأول يتوقف الشاعر من الخارج ليرصد صورتين كل منهما ترمز إلى موقف يقابل الآخر ، فالجنية على الصخرة تبكى هذا الواقع الذى يرفضه الشاعر ، ومن ثم جاء الموقف الثانى ليعبر عن موت الأمل فى الإصلاح ممثلا فى موت سندباد ، وهنا تأتى المفارقة مع الأسطورة ، إذ ان سندباد كان يخرج من كل مغامراته سالمًا ليبدأ رحلة جديدة مع أمل جديد ، ولكن موت الأمل ارتبط بإنتهاء رحلات السندباد انتهاء أبديًا .

وفى السطر الثانى تتدخل (الأنا) لتعلن موقفها التقابلى بين الرؤية وعدم الرؤية من خلال بعد زمنى يحكم الصياغة التقابلية ، فإيجابية الرؤية تنصب على الحاضر الذى يتصل بالسطر الثالث فى كونه حاضرا عدميا ، ومن ثم انتهت الرؤية إلى السلب المتصل بالمستقبل من خلال ملازمة الفعل الثانى للرؤية بـ (لا) ، وعلى هذا يكون انطفاء الأمل مرتبطًا بالحاضر والمستقبل معا[1]

وتعود الصياغة فى السطر الرابع إلى حديث الغياب مع استمرارية هذه الصيغة الغيابية فى السطر الخامس ، وكل منهما يمثل نتيجة لموت السندباد ، مع فاعلية الواقع فى إنهاء الأسطورة بعقد المزاد لبيع المركب ، وتكسير السيف عن عمد عن طريق صانعه .

ومن الأدوات التى تعامل معها الشعراء فى هذا اللون من الأداء (لم) ، فهى لا تؤدى دورها الدلالى بالسلب فحسب ، وإنما ينضاف إلى ذلك بعد آخر له أهميته ، إذ انها تعمل على تفريغ المضارع من زمنه لتملأه بدلالة بديلة ، إذ تنقله إلى الماضى نقلاً سياقيًا .

يقول محمود درويش فى قصيدة (عن إنسان) :

يا دامى العينين ، والكفين !

إن الليل زائل

لا غرفة التوقيف باقية

ولا زرد السلاسل !

نيرون مات ، ولم تمت روما ...

---

(١) يرى أكثر النحاة أن النفى بلا يخلص المضارع للإستقبال . انظر : مغنى اللبيب – ابن هشام – تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد : ١ / ٢٤٤ .

بعينيها تقاتل !

وحبوب سنبلة تجف

ستملأ الوادى سنابل .. ![1]

وعلى عكس رؤية البياتى تأتى رؤية درويش ، فهو يرفض الواقع ليس يأسا منه ، وإنما أملا فى تغييره ، ولذا لم يبع المركب أو يكسر السيف .

ويأتى رصد الواقع المرفوض مع بداية السطر الأول ، ويتمثل هذا الواقع فى طرفين : الإنسان والظروف الطارئة عليه .

وتأتى (يا) فى مطلع السطر لتمثل حضورًا خارجيًا لدال غائب ذهنيًا هو (أدعو أو أنادى) والغياب هنا يؤشر إلى تسرب بعض عوامل اليأس إلى المنادى ، ومن ثم احتاج الأمر إلى هذا التشكيل الصياغى لتحريك طاقاته الإيجابية التى يمكن معها مواجهة العجز عن رؤية الواقع ، وعن إمكانية تغييره . ويأتى السطر الثانى بالطرف الآخر (الليل) واستعمله الشاعر معرفًا ، لأنه يمثل صورة مجملة لسابق ما رصده فى الأسطر السابقة ، وليكون الإمكان على (إزالته) منصبا عليه فى جملته .

ثم يعود التفصيل بعد الإجمال فى السطرين الثالث والرابع بإستخدام (لا) التى تنصرف إلى (الجنس) ، أملا فى استئصال الواقع المرفوض ، وإحلال واقع جديد محله ، وكأنما الأمر أصبح قضية منطقية تحتاج إلى مقدمة ونتيجة ، عرضها الشاعر فى السطر الخامس إعتمادا على التخالف الذى صنعته أداة النفى (لم) بين (مات ولم تمت) .

ودور (لم) فى هذا التخالف كان دورًا مزدوجًا ، حيث غرست التقابل بين السلب والإيجاب من ناحية ، ثم حولت المضارع إلى الماضى من ناحية أخرى ، وكأن الدلالة بذلك أصبحت ممتدة على مساحة الزمن كله ، فلم تمت روما فى المضارع ، ومازالت مستمرة فى الحاضر والمستقبل .

ثم تستمر الأسطر التالية كعملية مد لهذا التخالف ، فإستمرار روما فى القتال هو نفى لموتها ، ونمو السنابل فى مقابل موت سنبلة واحدة ، هو مقابل دلالى لحياة روما ، ولحياة فلسطين .

---

(١) ديوان أوراق الزيتون : ٣٦ ، ٣٧ .

واستخدام (لن) فى صنع التخالف يؤدى أيضا إلى إضافة هامش دلالى له أهميته ، إذ تعمل هذه الأداة على تفتيت الزمن وتقسيمه إلى مراحل ، على معنى أن الزمن معها لا يصبح ماضيًا وحاضرًا ومستقبلاً ، وإنما تصرفه إلى المستقبل وتبعده عن الحاضر بمسافة كافية ، أو بمعنى آخر فإنها تخلص الفعل الواقع بعدها للمستقبل وتفصله عن الحاضر .

يقول عبد العزيز المقالح فى (رسالة إلى سيف بن ذى يزن) :

أتنتظر المساعدة الكريمة يا ابن ذى يزن ؟

سنرفض أى حل سوف يأتينا مع السفن

سيرفض شامخا وطنى

إذا (سيزيف) لم يحفل بصخرته

ويقذفها إلى أسفل

فمن ذا غيره يفعل

بحق الحب دعه يصارع المحتل

سيفشل مرة ..

لكنه فى قادم المرات لن يفشل[1]

وتكاد تكون الصياغة فى الأسطر بمثابة تمهيد للتخالف الذى صنعه الشاعر فى السطر الأخير .

وطبيعة الموقف اقتضت لونا من الصياغة التقريرية ، إذ ان وضوح القضية التى يعرض لها الشاعر لا تحتمل كثيرًا من الاسقاطات والرموز ، بل ان الرموز التى تعامل معها الشاعر كانت من الوضوح بحيث دخلت إلى ذهن المتلقى فور إلمامه بأبعادها .

وهناك رمزان واضحان هما (ابن ذى يزن) فى السطر الأول ، و (سيزيف) فى السطر الرابع ، وقد ينضاف إليهما رمز ثالث فى السطر الثانى ، هو رمز السندباد الذى كانت تعود سفنه دائمًا بكل الحوائج والعجائب ، أو بمعنى آخر بالحل المطلوب .

---

(١) ديوان عبد العزيز المقالح : ٢٨٤ ، ٢٨٥ .

ويبدأ السطر الأول بتساؤل محور من الإستفهام إلى التعجب والإنكار ، وقد وصل الإنكار إلى أقصى درجاته ، لأن الشاعر جعل بصياغته شعب اليمن فى حالة سلب مطلق بإستخدام المضارع (تنتظر) ثم جعل مفعوله (المساعدة) ، ليجعل السلبية هنا داخليا وخارجيًا ، ثم كانت قسوة الشاعر على شعبه فى صفة المفعول به (الكريمة) ، وهى صفة تحيل الإنتظار إلى عملية استجداء ، لينتهى الموقف التعبيرى كله الذى يختلط فيه الحث بالتأنيب ، وبهذا يكون السطر كله تقابلاً دلاليا بين العظمة وما يقابلها من تخاذل وضعف .

وإذا كان الشاعر قد رفع عن نفسه المسئولية بإستخدام أسلوب الخطاب فى السطر الأول ، فإنه قد عاد إلى المشاركة والتداخل فى السطر الثانى باستخدام صيغة (نحن) فى الفعل (سنرفض) ، لكن التداخل هنا مازال على نحو ما إمتدادا للموقف فى السطر الأول ، إذ ان الرفض هو الآخر موقف بين السلب والإيجاب ، خاصة وأن الحل القادم من الخارج مازالت أمامه مساحة واسعة من الزمن (سوف) .

ويتأكد الرفض فى السطر الثالث بشكل كلى ، حرص الشاعر فيه أن يصنع تقابلا بين السطر الثالث والسطر الأول ، ليكون هذا التقابل وسيلة إلى الموقف الإيجابى فى الأسطر الثلاثة التالية ، حيث يكون سيزيف صاحب الإرادة فى الفعل ، وهو المقابل الموضوعى لفاعلية الشعب اليمنى فى نهضته التحررية الأخيرة .

ويحمل السطرين الأخيرين التوتر الذى تحدر من الأسطر السابقة لينتهى إلى موقف إنسانى خالص يحتمل التجربة بما فيها من فشل أو نجاح ، والنظرة المستقبلية تغلف الصياغة فى السطرين الأخيرين ، بإعتبار أن الماضى لم يعد قابلا للتغيير ، وإنما الرؤية تتعلق بالآتى ، ومن هنا جاء الفعل فى التخالف مضارعا فى المرتين (سيفشل — لن يفشل) ، لكن (لن) هنا فتتت الزمن وفصلت بين الحاضر والمستقبل ، بل فتتت زمن المستقبل ذاته ، وجعلت منه جزءا متصلاً بالحاضر وهو الذى يحتمل الفشل ، وجزءا يتصل بالآتى الممتد ، وهذا الذى يحتمل النجاح ، مع تضييق احتمالات الفشل بإستخدام المفرد (مرة) وتوسيع إحتمالات النجاح باستخدام صيغة الجمع (مرات) .

ويتعامل الشعراء مع (ما) النافية أيضا لتصنع التخالف السالب بين الطرفين مثلها مثل سوابقها من الأدوات ، يقول محمد أبو سنة فى قصيدة (تباريح عاشق قديم) :

.. إنى أحبك رغم ازورارك عنى

ورغم شتاء الفصول الذى

أتقيه بعينيك .

.. لا تغفرى إن نسيت

ولا تفرحى إن شفيت

ولا تحزنى إن بليت

وحين يظنون أنى ما كنت

قولى لهم قد أكون[1]

ويبدأ السطر الأول بعملية لقاء بين الذات والموضوع ، وهو لقاء يقوم على المفارقة حيث الإقبال من الذات والرفض من الموضوع ، ثم تستمر المفارقة بين السطرين الثانى والثالث حيث الفواصل الزمنية والطبيعية فى الثانى والإحتماء بالعينين فى الثالث .

وتمتد الصياغة إلى الموضوع فى الأسطر الرابع والخامس والسادس فى عملية تقابلية بين النسيان وعدم المغفرة ، والشقاء وعدم الفرح ، والابتلاء مع عدم الحزن ، والذات فى كل ذلك تمثل الطرف السالب الذى يطرح على الموضوع استجداءاته من موقف الضعف الذى يتقبل معه كل تقلبات الموضوع ، حتى ولو كانت ضد مسار الطبيعة بين المحبين .

وينتقل الشاعر فى السطرين الأخيرين إلى موقف جديد يضيف فيه عنصرًا جديدًا ممثلاً فى (واو الجماعة) فى يظنون ، وهم وإن كانوا غائبين بحكم صيغة الضمير ، فهم حاضرون بحكم التداخل فى الموقف المتشابك بين الذات والموضوع ، والتداخل هنا كان بإضافة عامل إضعاف للذات برفض كينونتها (ما كنت) ، لكن المقابل لا يأتى برفض الذات لهذه الكينونة ، وإنما بالتطلع إلى الموضوع ليتولى هو الرد عن طريق الحوار المتبادل بينه وبينهم .

---

(١) الأعمال الشعرية : ٣٨ .

ويلاحظ أن حركة المعنى فى الأسطر المختارة كانت تتبع غرس الضمائر فيها ، والتقابل أو التخالف إنما ينبع من طريقة تلاقى الضمائر أو تنافرها ، ففى السطر الأول كان التقابل بين ضميرين مزدوجين حيث تأتى ياء المتكلم مرتين فى (انى ، عنى) متصلتين بالذات ، ثم يتجسد الموضوع فى (كاف) الخطاب مرتين فى (أحبك ، ازورارك) .

ويخلو السطر الثانى تماما من دوال الطرفين ، ليعود السطر الثالث بضميرين يعود كل منهما إلى أحد الطرفين ، فـ (أنا) المتبطنة فى (أتقية) تتوازن مع (كاف) الخطاب فى (عينيك) .

ثم يستمر التوازن بين الضمائر على هذا النمط فى الأسطر التالية مع تغليب ضمائر الموضوع بإعطائها أولية فى الوجود الصياغى ، يترتب عليه أولوية فى الناتج الدلالى .

ويلاحظ غياب ضمير الموضوع فى السطر قبل الأخير ليحل محله (واو الجمع) كبديل يكثف عوامل الصراع فى الموقف بجملته ، ليعود الأمر إلى التوازن بين الضمائر مرة أخرى فى السطر الأخير .

وتأتى (غير) لتعمق ظاهرة التخالف ، إذ إنها بحكم المواضعة قد تكون لهذا المعنى[1] ، أى أن ما بعدها مخالف لما قبلها ، ومن ثم جاءت فى الشعر الحديث كوسيلة تعبيرية أفاد منها الشعراء فى احداث المفارقة فى الصياغة الشعرية على وجه الخصوص .

يقول فاروق شوشة فى قصيدة (شمس الله فى قرطبة) مخاطبا أمراءها العظام أمثال عبد الرحمن الداخل ، والمنصور الذهبى ، ليصور من خلال هذه المخاطبة لونا من المفارقة بين زمنين ، هما زمن العطاء وزمن الجدب ، زمن التجلى وزمن الانطفاء :

والطيف الهاتف مازال يشاغلنا

فى الصحو ، وفى جلوات الرؤيا

فامنحنا بعض شعاع من عينيك

فالدنيا غير الدنيا

---

(١) أنظر كتاب الأزهية – الهروى – تحقيق عبد المعين الملوحى – مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق سنة ١٩٨٢ : ١٨٢ .

لكن نداءك يجمعنا ويوحدنا

في الأرض السمحة يجمعنا ويوحدنا

فانظر ماذا صنعت فينا الأيام

نستل مرارتها

ننتزع دمامتها[1]

ويبدو تعلق الشاعر واضحا بالزمن الأول ، ومن ثم كانت محاولة تعديل الزمن الآخر هي أساس الحركة الدلالية في الأسطر التي اقتبسناها ، ولأن زمن العطاء قد توقف ولم يعد فاعلا في حركة التاريخ ، نجد أن الصياغة في السطر الأول تأتي في شكل تهويمات تستحضر هذا الزمن ، وترسمه كطيف يشاغل الجموع التي تسكن الزمن الآخر .

وتمتد هذه الأطياف إلى السطر الثاني من خلال المفارقة بين (الصحو والنوم) ثم إلى السطر الثالث من خلال محاولة الوصل بين الزمنين بشعاع يصل العطاء بالجدب فينعكس عليه بتجلياته .

ويستقر التخالف في السطر الرابع بغرس (غير) بين طرفين متماثلين ، ليستحيل التماثل إلى تخالف خالص ، ينصرف فيه الطرف الأول (الدنيا) إلى عالم الجدب والانطفاء ، كما ينصرف الثاني (الدنيا) أيضا إلى عالم العطاء والتجلي ، وما كان من الممكن أن يتم هذا التحرك الدلالي إلا بواسطة التخالف اللفظي عن طريق (غير) .

ويستمر الأثر الدلالي للتخالف ممتدا في الأسطر التالية مع التركيز على الطرف الثاني ، أي الزمن المرفوض ، باعتبار أن الواقع العربي فيه كان هو الدافع لعقد المقارنة أصلا بين الزمنين .

وواضح أن (الأنا) هنا تمثل (الأنا) الأعلى المستكنة في ضمير المجتمع العربي والإسلامي ، ومن هذا المنطق تحولت من الافراد إلى الجمع ، وهو ما يمكن ملاحظته في (نا) المتكلمين في السطر الأول والثالث والخامس والسادس والسابع والثامن والتاسع .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٤٣٠ .

وهذه (الأنا) العليا تأخذ موقفين متقابلين ، أحدهما موقف المتقبل الذى ينتظر معطيات الزمن الماضى دون محاولة التحرك إيجابيا لإستعادة هذا الزمن ، أو بمعنى أصح إستعادة مضمونه الحضارى .

والآخر موقف الفاعل الذى يتحرك إيجابيا للتغيير سعيا لالتقاء الزمنين فى لحظة الحضور ، ويتمثل ذلك بجلاء فى السطرين الثامن والتاسع.

(١٠)

رأينا فى الصفحات السابقة صورا متعددة للتقابل والتخالف ، وكلها تعتمد على حركة الذهن فى انتقاله من الشيء إلى ما يقابله أو يخالفه ، لكن الشاعر أحيانا قد يوسع من إطار هذه المقارنة ، فلا تقتصر حركته التعبيرية على مفردين يزرعهما فى الصياغة ليشعا فى وسطهما لونا من التضاد الذى ينعكس من ذهن المبدع إلى ذهن المتلقى ، بل إنه يجاوز ذلك إلى خلق مواقف لا تعتمد على التناقض بل على مجرد التخالف الذى يشع المفارقة أيضا وينقلها من بعدها اللغوى إلى بعد ذهنى ونفسى خالص ، وعلى هذا النحو لا يكون التعامل مع اللغة لتشير برموزها إلى مفردات العالم الخارجى ، وإنما لإقامة بناء ذهنى تتسق عناصره من داخله ، أى ان المبدع لا يقصد أن يحيل المتلقى إلى المحيط الخارجى ليعقد المقارنة بين المفردات اللغوية التى قدمت له وبين مفردات هذا المحيط ، بل إنه يقصد قصدًا إلى حمله على تلقى خبراته الداخلية التى يمكن أن تتحول بها نفسية المتلقى إلى مرآة عاكسة تتلقى هذه الخبرات وتختزنها وتسترجعها بين الحين والآخر ، كلما عايش تجربة مشابهة ، أو مر بموقف مماثل .

ويمكن أن يئول هذا التصور إلى ما نسميه (بالموقف الدرامى) ، وادراكنا لهذه الدرامية يتوقف على مدى عمق الموقف الشعرى وتقابل خطوطه ذهابا وجيئة ، ذلك أن (التفكير الدرامى هو ذلك اللون من التفكير الذى لا يسير فى اتجاه واحد ، وإنما يأخذ دائما فى الإعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة ، وأن كل ظاهر يستخفى وراءه باطن ، وأن التناقضات وإن كانت سلبية فى ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب . ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجابًا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات »[1] .

---

(١) الشعر العربى المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – د . عز الدين إسماعيل – دار الفكر – الطبعة الثالثة سنة ١٩٧٨ : ٢٧٩ .

وعلى هذا النحو نلحظ أن طبيعة التركيب الدرامى فى شعر الحداثة كانت على نحو من الأنحاء تنمية لموقف جمالى قديم رصده النقاد والبلاغيون القدماء ، وحاولوا من خلاله الولوج إلى عالم المبدع الداخلى وانعكاسه فى أنماط تعبيرية اعتمدت التقابل أحيانا ، والتطابق أحيانا ، والتخالف أحيانا ثالثة ، لكن بلا شك مع هذه الموافقة توجد مخالفة ظاهرة بين هذه الألوان فى أشكالها التطبيقية القديمة ، وبين تعامل شعراء الحداثة مع التقابل الكلى فى شكله الدرامى .

وقد آثرت أن أضم هذا اللون من التعبير بالمفارقة مع ألوان التخالف ، ذلك أن الأداء فيه لا يعتمد على التقابل كما حدده البلاغيون ، وإنما يعتمد على مجرد التخالف بين موقف وآخر ، وهو تخالف يعكس حركة الذهن – كما قلنا – وينقلها إلى الوقائع اللغوية التى قد تحتوى على مفردات متقابلة ، وقد لا تحتوى ، لكنها فى مجملها تقدم موقفين لا يتوافقان من حيث الظاهر أو من حيث الباطن .

وتعرض البلاغيين القدامى لمثل هذا اللون من الأداء ظل محكوما بالتقابل المفرد ، أى أن التقابل المركب لابد أن يحتوى على مفردات متقابلة يريد الشاعر التوفيق بين بعضها وبعض « فيأتى فى الموافق بما يوافق ، وفى المخالف بما يخالف على الصحة ، أو يشرط شروطا ، ويعدد أحوالا فى أحد المعنيين ، فيجب أن يأتى فيما يوافقه بمثل الذى شرطه وعدده ، وفيما يخالف بأضداد ذلك ، كما قال بعضهم :

فواعجبا كيف اتفقنا فناصح وفى ، ومطوى على الغل غادر

فقد أتى بإزاء كل ما وصفه من نفسه بما يضاده على الحقيقة ممن عاتبه ، حيث قال بإزاء (ناصح) (مطوى على الغل) وبإزاء (وفى) (غادر)[1] لكن هذا المفهوم الضيق يجعل التقابل عملية آلية مرجعها المعجم اللغوى ، وبدلا من أن يكون التقابل بين مفردات أصبح هنا بين مركبات لكنه ظل فى إطاره المعجمى .

والنظر فيما قدمه شعراء الحداثة فى هذه الناحية يدل على تجاوزهم كل هذه الأطر القديمة ، واحلالهم التقابل بالمواقف والأبعاد النفسية محل التقابل المعجمى ، وذلك انطلاقا من رؤيتهم الخاصة للتعامل اللغوى ، فالألفاظ – عندهم – لا تظل جامدة بإزاء دلالات معجمية محددة ، وإنما الإستعمال هو الذى يعطيها الدلالات التى تلتصق بها ، والتى قد

(١) نقد الشعر : ١٣٣ .

تتغير من إستعمال لآخر ، وعلى هذا فإن الدلالة محكومة بالسياق « فلو أخذنا فى إعتبارنا مثلا المعانى أو الدلالات المتعددة التى تنسبها المعاجم العربية لكلمة (ضرب) من العقاب البدنى ، إلى إطلاق المثل ، والعزف على الآلة الموسيقية ، وجدنا أن ما يحدد أحد هذه المعانى ليس هو الفاعل عادة وإنما المفعول به ، أى أن الحدث يتحدد بالنظر إلى غايته أو فضلته ، ومثل هذا التعريف النحوى للدلالة هو أساس التحليل التوزيعى للغة الذى يتمثل فى تصنيف الكلمات وتحديد دلالتها إعتمادا على علاقاتها بالكلمات الأخرى فى السياق ، أو على وجه التحديد بمجموعة الكلمات المرتبطة بها »[1] .

وعلى هذا النحو يتعامل شعراء الحداثة مع لغتهم فيخلقون منها تراكيب تحوى مواقف متباينة سواء أكانت الألفاظ متقابلة أم غير متقابلة ، وهم بهذا يتحركون بإبداعاتهم بعيدا عن الأنماط التقليدية القديمة . موائمين فى ذلك بين رؤيتهم الخاصة وبين مفردات الواقع الذى يحيط بهم .

ولاشك أن الرؤية تختلف من مبدع لآخر تبعا لموقفه الخاص ، أو معتقداته الخاصة ، وتبعا لنضج الإدراك أو ضحالته ، وكل ذلك يتمثل فى إدراكه للحقائق التى تحيطه أو تعيش فى داخله ، ثم انتقال هذا الإدراك من المرحلة الذهنية إلى الواقع اللغوى ، على أن يكون الإدراك أيضا منصبا على التفصيلات الجوهرية التى تتشابك مع بعضها فى خطوط طولية وعرضية ، ذلك أن الرؤية التفصيلية هى أساس الإدراك الحق الذى يتيح عملية قياس الضغوط الدلالية والجمالية فى النص الإبداعى ، بل هى طريق صياغة معرفتنا بالواقع فى مضمونه لا فى عرضه ، فالرؤية الخارجية من خواص الطفولة الفكرية التى تركز على شىء فى جملته ، أما الرؤية الناضجة فهى التى تتحرك من المجمل إلى المفصل ، وتتجاوز السطوح إلى الأعماق ، وليس هناك ما يمنع من عودة ثانية بالتفصيلات إلى الصورة المجملة الكلية ، أى أنها تصبح رؤية مفصلة ومجملة فى آن واحد .

ويمكن تتبع هذا الموقف التخالفى فى التحرك بين موقفين متباعدين يجمعهما إطار واحد فى قصيدة أحمد عبد المعطى حجازى (قصة الأميرة والفتى الذى يكلم المساء) حيث يقول فيها :

---

(١) نظرية البنائية فى النقد الأدبى – د . صلاح فضل – الأنجلو المصرية – الطبعة الثانية سنة ١٩٨٠ : ١٥٩ .

ويخفت الحديث ثم يهتف المضيف

– يا أصدقاء

صاحبة السمو تبدأ الغناء !

... ويخفت الضياء غير كوة تنير وجهها

وتبدأ الغناء ... « أوف ! »

« قلبي على طفل بجانب الجدار

لا يملك الرغيف ! »

.. وتلهث الأكف .. فلتحيا نصيرة الجياع

ثم تدور عينها لتلمح الذى أصابه الكلام

وعندما يرف نور الشمس تهمس « الوداع »

وفى ذراعها عشيقها الجديد ![1]

والأسطر جزء من قصيدة طويلة تحكى قصة الأميرة فى شكل معكوس لحكاية شهر زاد ، إذ تصبح هي صاحبة الأمر فى مسألة الحب لتعيش كل يوم مع عاشق جديد ويكون تركه معادلاً موضاعيًا لقتل المرأة فى أسطورة شهر زاد .

والأسطر التى معنا تحتوى عدة ذوات على صعيد واحد : المضيف ويقتصر دور على تقديم الأميرة فى حفل المساء .

صاحبة السمو : وهى التى ستملأ الحفل بألوان الغناء والطرب .

جمهور الحاضرين : دورهم يتمثل فى اجراءات الترحيب والتشجيع ، ثم بذ عبارات النفاق .

الفتى الذى يكلم المساء : ودوره هو تلقى إشارات الكلام الصادرة من جملة الغناء

العاشق الجديد : ودوره هامشى يتدخل من خلاله لتحقيق رغبة الأميرة .

---

(١) ديوان أحمد عبد المعطى حجازى : ١٣٦ .

والتعرض لهذا الكم من الشخوص يعطى للموقف غناء ، ويملؤه بالتنوع ، ذلك أن العلاقات بين هذه الذوات يقوم على التوازن أحيانا ، والتصارع أحيانا ، وعلى المحايدة أحيانا ثالثة .

والتناظر يمكن ملاحظته فى موقف الجمهور مع الأميرة ، وتجاوبه معها تجاوبا مصطنعا يقلب الحقائق ويجمع المتناقضات ، فالأميرة التى تمثل خط الثراء والغنى واللهو والعبث ، تصبح من وجهة نظر الجمهور : نصيرة الجياع لمجرد جملة رددتها غناء عن طفل لا يملك الرغيف .

والتقابل يمكن ملاحظته فى صورة العاشق (الذى أصابه الكلام) ، وصورة العاشق الجديد الذى احتل ذراع المحبوبة عندما رف نور الشمس .

والمحايدة يمكن ملاحظتها فى موقف المضيف الذى يقدم نجوم حفله ثم يتوقف دوره ولا ينمو داخل الأسطر .

ولو عدنا إلى الأداء التعبيرى لوجدنا نمط الصياغة يستمد من هذه الرؤية التفصيلية وقائع لغوية تعتمد المفارقة أساسًا أوليًا تستمد منها خطوط الدلالة فى تناظرها أو تقابلها .

فى السطر الأول تتم الإختيارات بين متخالفين : يخفت ، ويهتف ، لتكون المفارقة بمثابة تهيئة لمسرح الحدث فى الأسطر التالية ، ومن عناصر التهيئة أن يتيح المقدم فرصة للجمهور ليتم سكوته وسكوته ، ومن ثم كان اختيار (ثم) كرابط بين الجملتين .

والسطر الثانى بتركيبه ينقل لنا العلاقة الحقيقية بين الحاضرين ، وأنها علاقة هامشية تجمعها المصلحة والنفاق ، ومن ثم كان إيثار (يا) التى تبعد المنادى نفسيا عن المنادى ، ثم تجريد ما بعدها من ياء المتكلم لتكون الصداقة عاملاً وقتيًا يتناسب مع أداة النداء .

والسطر الثالث عبارة تقريرية تبرر خفوت الصوت وهتاف المضيف ، ثم يتم التناظر بين (يخفت) فى السطر الرابع و (يخفت) فى السطر الأول حيث يلجأ الشاعر إلى إستخدام (تكنيك) الأداء المسرحى فى الإضاءة ، ثم يعود التناظر بين السطر الثالث والخامس بإعادة الجملة (وتبدأ الغناء) ، ويلجأ الشاعر إلى حيل الطباعة لإعلان السكتات المهيئة للمواقف فى السطرين الرابع الخامس .

ثم يعود التقابل بين الأميرة التى تغنى وبين الجائع الذى تغنى عنه ، ثم تستمر المفارقة فى موقف جمهور المستمعين الذين يجعلون من الأميرة نصيرة للجياع ، ثم فى موقف العاشق الذى يرصد الحب الجديد للأميرة ، وهو عاجز عن اختراق حواجز الفقر التى تفصله عنها .

وتعدد الذوات وتعدد المواقف يئول فى النهاية إلى رؤية إجمالية تحمل أفكار الشاعر ومذهبه فى الحياة ، إذ هى فى جوهرها صراع عميق بين العجز والقدرة المفروضين على الواقع العام .

وقد يقتصر الشاعر فى خلق الموقف التخالفى على أقل قدر من التفصيلات التى تحمل أكبر شحنة من المفارقة ، ويمكن ملاحظة ذلك فى قصيدة أمل دنقل (من أوراق أبو نواس) هكذا – حيث يقول فى الورقة السادسة :

لا تسألنى إن كان القرآن

مخلوقا أو أزلى

بل سلنى إن كان السلطان

لصا .. أو نصف نبى[1]

فالورقة السادسة تنقل المتلقى من موقف تراثى يفرضه الواقع الآنى فرضا ، إلى الموقف الأصيل الذى تطرحه حقيقة هذا الواقع ، فهنا تخالف على المستوى الكلى ينطوى فى داخله تخالف على مستوى الجزئيات على النحو التالى :

لا تسألنى – سلنى

مخلوقا – أزلى

لصا – نصف نبى

ثم تكتمل عناصر المفارقة بالجمع بين القرآن والسلطان ، كرمزين للسلطة الدينية والدنيوية .

---

(١) ديوان أمل دنقل : ١٨٦ .

والأسطر على وجازتها تحمل عناصر ثلاثية هي : السائل – المسئول – ثم المسئول عنه . ثم المسئول عنه يزدوج بين موقفين متقابلين أحدهما مقبول والآخر مرفوض ، وتمثل (بل) هنا وسيلة تعبيرية تنقل الأهمية من موقف سابق إلى موقف لاحق « والشاعر إذا قال (بل) لم يرد أن ما تكلم به قبل باطل ، وإنما يريد أنه قد تم ، وأخذ فى غيره »[1] .

وقد يكون التخالف قائما بين الذات والواقع ، وهنا يلجأ الشاعر إلى التعلق بالتفصيلات الخارجية والداخلية التى تنحاز إلى هذا الطرف أو ذاك لتعمق جذور المفارقة ، وبالتالى تطفو مرارة (الأنا) على سطح التفصيلات معلنة عن اندحارها فى مواجهة الطرف الآخر واستسلامها له ، يقول محمد أبو سنة فى (رسائل إلى حبيبة غائبة) :

بالأمس ياحبيبتى خرجت للطريق

لأقرأ الهموم فى العيون

همومهم ، أولئك الذين يعبرون

فى شارع المدينة الحزين

لعل هم وحدتى يهون

إشارة حمراء قف

إشارة خضراء من هنا انصرف[2]

ويلعب البعد الزمنى دورًا حاسمًا فى خلق المفارقة ، إذ ينقل مستوى الأداء اللغوى إلى الماضى – وإن كان قريبا – (الأمس) ، ليكون ذلك إعلانا عن توقع مخالف للحاضر الذى يحكى فيه الشاعر حكايته .

والطرف الأول فى هذا التخالف يجمع بين (الأنا) والمحبوبة على صعيد واحد ، فكلاهما يعاين الواقع المتشابك حولهما والذى يمثل الطرف الثانى .

---

(١) كتاب الأزهية : ٢٢٢ .

(٢) الأعمال الشعرية : ٥٦٦ .

وتخلص (الأنا) من الحبيبة لتنفرد وحدها بمواجهة واقع المدينة ، وهذا الواقع نفسه ينشطر إلى ثنائية تجمع بين التشكيل الجامد لشوارع المدينة ، والتشكيل الحى الذى يشغلها .

وداخل هذا التقابل المكثف يظهر التناظر الذى يجمع بين (هموم) الأنا و (هموم) الآخرين ليتم الإنسحاق تحت السلطة الفوقية التى تتصرف بلا وعى أو إحساس من خلال رموزها اللونية التى تظهر علاماتها فتعلن السماح أو الرفض ، وليس أمام الآخرين إلا الإنصياع لهذه الآلية العمياء التى تحكم الحياة فى المدينة .

ومعاودة النظر فى الأسطر بجملتها يقودنا إلى ادراك تخالف آخر يختفى وراء الصياغة ، إذ ان الحركة التعبيرية تنساب فى الظاهر لتصنع لوحة متكاملة لعالم المدينة ، بينما نفس الحركة التعبيرية تنساب فى الباطن لتصنع لوحة أخرى لعالم القرية الذى جاء منه الشاعر ، وهو وإن لم يقله بالفعل ، فقد قاله بالقوة ، وأعلن عنه إذ أخفاه.

* * *

وقد ينقل الشاعر الموقف التقابلى من الخارج إلى الداخل ، أو من الإيجاب إلى السلب ، وبهذه الحركة التعبيرية تتحول (الأنا) من الفردية إلى الجماعية ، ونموذج ذلك ما يقوله محمود درويش فى النشيد الثالث من (أناشيد كوبية) :

قبرى يا أمى ! .. ليس لقبرى عنوان

أنا حى فى كل مكان

أمشى .. لكن مالى قدمان

أحكى .. لكن من دون لسان

وأرى .. لكن مالى عينان

أنا حى فى كل مكان

أنا رب (عصرى)

من صنع الثورة .. والأحزان ![١]

والتقابل الأساسى يقوم بين الموت والحياة ، حيث تتسرب الحياة من الخارج إلى الدخول (فى القبر) ، ثم تعود للخروج فى انطلاقة كلية – فى السطر الثانى – ثم تستمر المخالفة فى (المشى بدون قدمين) و (الحكاية بدون لسان) و (الرؤية بدون عينين) .

وكل هذه التخالفات تنقل الحياة من الخارج إلى الداخل ، فتصبح حياة جماعية ، أو بمعنى آخر كأن الموت وسيلة للحياة ، ومن ثم تحول الميت إلى رمز أسطورى صنعته أحداث عصره بطرفيها : (الثورة والحزن) .

وتبدو فى الصياغة طبيعة تفردية ، إذ تسيطر (الأنا) على حركة الصياغة وتجعل منها المبدأ والمنتهى ، ومن ثم تكرر (ضمير المتكلم) فى تشكيلاته المختلفة إحدى عشرة مرة فى ثمانية أسطر ، وهذا يتناسب مع الرؤية الكلية للمعنى ، إذ اننا نتحول – من خلاله – إلى أن نصبح مفردات فيه ، إما بالاستشهاد ، أو بالحياة فى ظل الاستشهاد.

* * *

وليس من الضرورى أن تكون الثنائية لازمة لمثل هذا التخالف ، بل يكون الموقف واحدا يشطره الشاعر إلى متقابلين ، وهنا تزداد حدة الصراع من خلال عملية الشطر أولا ، ثم من خلال التقابل ثانيا ، ذلك أن تقابل الإنشطار يستدعى بالضرورة وجود تجاذب بين القسيمين يقاومه التقابل اللغوى فنصبح بإزاء مفارقة خالصة .

ونستطيع معاينة هذا النمط من التخالف فى (التجريدة الأولى) لصلاح عبد الصبور :

حال قد كنت رقيت إليها أمس
لا تأتينى اليوم
هى حال أعطتنى نعمى النوم
ويقين الصحو
حال الهابط من سطح الاعياء إلى قاع الغفو
أو حال الصاعد من قاع الغفو إلى سطح الاعياء
لم أسمع فيها الأصداء

(٣) أوراق الزيتون : ١٣٣ .

لكن الأصداء استمعتنى

لم ألمس فيها الأشياء

لكن الأشياء

لمستنى واعتصرتنى

حتى أصبحت هواء

يتسرب فى المحو[١]

والتوحد يتمثل فى (الحال) ببعدها الزمنى (أمس) ، وإختيارات الشاعر وقعت على مفردات منكرة (حال – أمس) فهى حال مبهمة ، أو لنقل إن الذات لم تستكنه أبعادها كاملة ، فهى شعور مبهم أكثر منها ادراك يقينى ، وبالتالى فإن زمنها ليس محددا أيضا ، فهو أى (أمس) مضى ، قريبا كان أو بعيدا .

والتقابل يأتى سريعا مع السطر الثانى فى صورة ثنائية بين الوجود والعدم ، الوجود فى (رقيت إليها أمس) والعدم فى (لا تأتينى اليوم) .

وابتداء من السطر الثالث تنشطر (الحال) إلى شطرين ، ثم يتبع ذلك بالضرورة استخدام التخالف كأداة تعبيرية تؤكد عملية الإنشطار على النحو التالى :

النوم → ← الصحو

سطح → ← قاع

الاعياء → ← الغفو

الهابط → ← الصاعد

قاع → ← سطح

الغفو → ← الاعياء

لم أسمع → ← استمعتنى

لم ألمس → ← لمستنى

---

(١) الابحار فى الذاكرة : ٨١ .

يلاحظ اتجاه الأسهم من الداخل إلى الخارج علامة على الانشطار الداخلى والذى يود العودة إلى الحالة الأولى ، وهذا ما نلحظه فى السطرين الأخيرين الذى تحولت فيهما الذات إلى شيء أثيرى غير مدرك ، لكنه فى النهاية توحد مرة أخرى استجابة لجاذبية الشطرين .

* * *

وفى بعض الأحيان يأتى تقابل المواقف من مؤشر خارجى يؤدى بفاعليته إلى عملية تحول ، أو لنقل بمعنى أصح عملية انتقال من موقف إلى موقف آخر ، ففى قصيدة المقالح (فوق ضريح عبد الناصر) نجد مؤثرًا ومتأثرًا ، ثم المتأثر يئول إلى التخالف أو التقابل الدلالى :

يا اخوتى هل تذكرون حين مر

كيف بكى حزنا على « بلقيس » و « ابن ذى يزن »

ماتا ، فما ضمهما قبر ولم يسترهما كفن

كان على سفر

فثار واستقر

وصاح فى الأطلال والدمن

ثورى ، تحركى

فثارت الأحجار والشجر

وثارت اليمن[1] .

ويبدأ الموقف الشعرى بإستعادة الحدث الماضى من خلال الاستفهام المفرغ من التساؤل الملىء بالحث والإثارة ، وقد زاد الإثارة مجيئه بعد النداء ، فالأداتان كانتا وسيلتين فاعلتين بحكم مواضعتهما أولا ، ثم بحكم موقعهما السياقى ثانيا .

---

(١) ديوان عبد العزيز المقالح : ٥٧ .

وتبدأ عملية التأثير فى السطر الثانى ، وهو تأثير سلبى منبعث من فعل البكاء ، ومسبب فى نفس الوقت من رؤية سلبية هي موت رمزى للتاريخ اليمنى (بلقيس وسيف ذى يزن) .

وبدءا من السطر الثالث تأخذ الصياغة طابعا يعتمد التخالف وسيلته الأساسية ، فالموت يتخالف مع عدمية القبر والكفن .

ثم يمتد التخالف إلى الفعلين (ثار واستقر) .

ثم تأتى عملية الانتقال فى الأسطر الأخيرة – إستجابة لعوامل التحريك الصادرة من عبد الناصر – فتثور اليمن ثورة تخرجها من طور السكون والموت إلى طور الحياة والحرية .

ويمكن رصد التخالف تركيبيا فى الأسطر الأخيرة على النحو التالى :

الأطلال الدمن = اليمن قبل الثورة = موت

ثارت اليمن = اليمن بعد الثورة = حياة

أشكال التقابل

التداخل :

عرضنا لمحاور التقابل والتخالف فى أشكالها التقليدية التى لم تبتعد كثيرا عن أشكالها عند القدماء باستثناء التقابل الكلى الذى أخذ صورة درامية ، وهنا نحاول أن نعرض لبعض تشكيلات التعبير التقابلى أو التخالفى التى بدت فى شعر الحداثة ومثلت ظاهرة تعبيرية استغلها الشعراء فى إنتاج دلالة جديدة ، ما كانت لتكون لولا ما قام به هؤلاء الشعراء من تعديل فى طبيعة التركيب التقابلى بإفراغه من حدته — أحيانا — وذلك بإيجاد لون من التلاحم بين الطرفين ، حيث يتداخل الأول فى الثانى ويصبح عنصرا فيه ، وأساس هذا التداخل هو اهتزاز الدلالة فى كل من الطرفين بحيث يفقد كل منهما جزءا من خواصه الدلالية فيصيرا إلى شىء قريب من الاتحاد ، ولا يمكن إحداث ذلك إلا إذا سبقه عمل ذهنى يهيىء له أن يستقر فى التركيب . ويؤدى دوره على مستوى السطح ، أو مستوى الباطن .

والعمل الذهنى لابد وأن يتصل بالحواس وقدرتها على إدراك عناصر الوجود وما فيها من تناظر أو تقابل ، ومن ثم يصبح هذا الإدراك قادرا على تجاوز المواضعة الذهنية إلى خلق عناصر جديدة بين المفردات نتيجة لاتصال الحواس وتداخل مدركاتها ، ثم انعكاس كل ذلك على التركيب ليكتسب هو الآخر بعض هذا التداخل ، بحيث يضيع الفارق بين الأبيض والأسود ويصبح كل منهما ممثلا للآخر على نحو من الأنحاء .

وهذا الإدراك الغريب لعلاقة المتقابلين قد رصده القدماء فى بعض مقولاتهم عن التعبير بالمماثلة وتداخل المتقابلين كقول القائل : (مالك ظل إلا الشمس) . فاستثناؤه الشمس التى هى ضد الظل توكيد لنفى الظل[1] . وطبيعة الاستثناء فى عموميتها لا تصح إلا بين المتماثلات ، فإذا تم لها ذلك بين المتقابلات ، كان دلالة على عملية التداخل المفترضة فنيا ، والتى لا يمكن تصورها إلا بتراسل الحواس .

(١) الأقصى القريب : ٧٣ .

لكن برغم وجود هذه الظاهرة فى الشعر القديم ، لا يمكن القول بأنها تمثل مبدأ تعبيريا له شموليته كالتعبير بالتقابل أو التخالف ، وإنما كان التعامل اللغوى من خلالها محدودا فى أضيق نطاق ، ذلك أن من أكثر المبادىء التى حرص عليها النقاد والبلاغيون القدامى هى مراعاة الحدود بين وقائع العالم الشعرى . وتأكيد انفصال المدلولات المتصلة بها . ومن ثم اختاروا لمثل هذا الأداء التقابلى تسمية تزيل ما فيه من إختراق حدود العقل أو الدوران خارج نطاقه هى (المدح بما يشبه الذم) كقول النابغة :

ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم بهن فلول من قراع الكتائب[1]

فهناك مفارقة قائمة بين (العيب) وبين (تثلم السيوف من الحرب) وبما أن الشاعر قد فرغ المفارقة من مضمونها ، وهذا تجاوز لحدود العقل ، كانت التسمية معدلة للموقف ، واعادته إلى التوازن العقلى .

وتتبع أنماط التداخل التقابلى يدل على أن شروط المعنى النحوى تلعب دورا أساسيا فى إنتاج دلالته ، ذلك أن هذا المعنى بتشقيقاته يكاد يسيطر على كل عنصر لغوى ويرسم حدود علاقاته داخل التركيب ، سواء تم ذلك بمعونة القرائن المعنوية أو اللفظية ، والشاعر عندما يبنى تراكيبه لا يستطيع أن يتغاضى عن الحدود التى تقدمها له اللغة فى هذا المجال ، ومن ثم تصبح حركته محدودة بحدود الدلالة التى يقصد إليها ، وهى التى تحتمل منه كل تجاوزاته الذهنية وتصبها فى إطارها النحوى .

وعملية التخصيص تمثل شرطا أوليا يتعامل به المتكلم عموما ، والشاعر خصوصا مع لغته ، ونقصد بالتخصيص هنا ما يقع عليه اختيار المبدع من التعامل مع صيغة الفعل التى تحتوى بحكم المواضعة على الزمن . والحدث ، والحدث لابد له من جهة يتحقق أثره فيها ، ويهمنا منها هنا جهة (المفعولات) ، ثم من هذه المفعولات ما يكون مرتبطا فى البنية التحتية بعلاقة أخرى كعلاقة الاسناد مثلا . وهنا يصبح من المحتم أن يكون بين المفعولات نوع من التواؤم الدلالى ، فإذا انكسر هذا التواؤم على نحو من الأنحاء تجلت ظاهر التداخل التقابلى على نحو بارز .

يقول محمد أبو سنة فى (لماذا تماديت فى الحزن) :

---

(١) انظر : حسن التوسل إلى صناعة الترسل – شهاب الدين الحلبى – مطبعة أمين هندية بمصر سنة ١٣٤٥ هـ : ٨٣ .

لماذا عرفت الكثير ؟

وكان القليل شفاءك

فهاهى روحك تنزف منذ الصباح

وفوق عيونك كل اتساع الأفق

وأنت صغير بلا أجنحة

ويدفعك الموج للصخر . والصخر –

– للموج . وأنت انتظار عقيم

تماديت فى الحزن والخوف والفهم ..

والحب حتى رأيت الصغير كبيرا

وحتى رأيت الصديق عدوا[1]

وتبدأ الأسطر بظاهرة أسلوبية أثيرة لدى الشعراء القدامى والمحدثين هى (التجريد) ، وبهذه الوسيلة تنشطر الذات إلى شطرين متحاورين فيما بينهما ، ومن خلال التحاور تتجلى خفايا الشاعر والأفكار ، خاصة وأن التعبير – فى السطرين الأول والثانى – يتم بالتقابل الذى يوزع الدوال على هذين الشطرين توزيعا متكافئا مما يبرز الموقف فى صورة درامية داخلية ، إذ ان الذات كانت هى الموضوع .

وإذا كان السطران الأولان ينتميان إلى الماضى بحكم صيغة الأفعال فيهما ، فإن البيت الثالث يصنع معهما تخالفا آخر بالانتماء إلى الحاضر ، والحاضر ذاته يحصره فى نطاق حزنه الضيق ، فى مواجهة فضاء الحياة الواقعة ، التى يشعر فى فضائها بالعجز الرهيب .

وبداية من السطر السادس تتحدد المفعولات التى يتصل بعضها بالذات ، وبعضها بمدركات الذات ، لكنها فى هذا وذاك تسلبها امتلاكها لقدرها من ناحية ، وإدراكها لواقع عالمها من ناحية ثانية . فالفعل (يدفع) تتخصص جهة حدثه بـ (الكاف) التى

---

(١) الأعمال الشعرية : ٢٩٢ ، ٢٩٣ .

وقعت محاصرة بين الحدث والمحدث الذى كان (الموج) تارة ، و (الصخر) تارة أخرى ، والذات فى كل ذلك تتقبل الأثر فى حالة استسلامية عقيمة .

وفى السطر الثامن تحتل الذات مكان الفاعل بدلا من المفعول ، وهو تعديل يتيح لها أن تكشف عن أبعاد رؤيتها الحقيقية للعالم ، وهى رؤية تتداخل فيها الحدود على نحو معكوس ، وهذا بدوره خلق فى الصياغة تداخلا بين المتقابلات فى السطرين التاسع والعاشر فتساوى الصغر والكبر ، وتساوت الصداقة والعداوة . فلم تعد هناك خطوط فاصلة تقول لنا ان هاهنا تبدأ منطقة دلالية معينة ، أو تقول هنا نهايتها ، ذلك أن الفعل (رأيت) قد صب حدثيته فى مفعولين مترابطين – بحكم البنية التحتية (إذ هما أصلا مبتدأ وخبر) – ومتقابلين بحكم المواضعة اللغوية .

وتتدخل علاقة (التبعية) فى تحديد علاقة المفارقة ، والتعديل فيها نتيجة لتوارد صفات متقابلة على موصوف واحد ، مع اتفاق الجهة ، فأنا عندما أقول : ان العشرة نصف وضعف من جهة واحدة يؤدى ذلك إلى حدوث التناقض ، أما مع إختلاف الجهة فإن التناقض يزول ليحل محله التناظر ، وذلك عندما أقول : ان العشرة نصف العشرين ، وضعف الخمسة ، وهذا النمط العقلى يمكن ملاحظته فى الأداء الشعرى الحديث حيث يعمد بعض الشعراء إلى الجمع بين المتقابلين من جهة واحدة فيؤدى ذلك – بالضرورة – إلى تداخلهما دلاليا ، وان ظل لهما انفصالهما اللغوى .

يقول صلاح عبد الصبور فى (تكرارية) :

الليل ، الليل يكرر نفسه

ويكرر نفسه

والصبح يكرر نفسه

والأحلام ، وخطوات الأقدام

وهبوط الاظلام

وهبوط الوحشة فى القلب مع الاظلام

رعشات الأوردة المثلوجة المحرورة

ورفيف الرايات المنصورة والمكسورة[1]

(والأنا) هنا تقف لترصد من خارج طبيعة العالم فى المدينة ، أو بمعنى أدق فى (القاهرة) ، القاهرة الرمز لطابع الحياة الجديد الآلى الذى يبعث السأم والمرارة ، فالحدث واحد وإن تغير الزمن وتغير شكل الحدث . لأن كل شىء يئول إلى ما كان عليه من قبل ، وكأن حركة الزمن أصبحت للوراء لا للأمام .

يبدأ السطر الأول بالمبتدأ (الليل) ويتوقع المتلقى مجىء الخبر ، لكن الصياغة تكتفى بالطرف الأول فى الإسناد ، وكأنه مستهدف دلالى بذاته يعلن عن طبيعة الموقف المأساوى الذى ضاعت فيه معالم الفروق بين مفردات الوجود . ومن ثم تعود الصياغة إلى (الابتداء) مرة أخرى بنفس الدال الأول . فهو نمط تعبيرى فريد عدل فيه الشاعر عن التعامل مع اللغة بنفس نواميسها المحفوظة ، ذلك أن جعل (الليل) الثانى توكيدا للأول يطمس الهدف الدلالى من إعلان (التكرار) كعلامة رئيسية لطبيعة الحياة فى المدينة ، وربما لهذا آثر الشاعر وضع الفاصلة بين الدالين لإعلان المفارقة النحوية والتركيبية .

وهذا الشكل النمطى يعتمد عادة على وجود (أنا) أخرى مفترضة داخل الخطاب الشعرى ، تطرح سؤالها بعد الدال الأول قائلة : ما خطب هذا الليل ؟ ومن ثم تنطلق (أنا) المتكلم فى بناء فكرتها على المستوى السطحى والمستوى الباطنى ، فالمستوى السطحى يقدم تكرارا صوتيا والمستوى الباطنى يقدم نفس الدلالة التكرارية من خلال مواضعة المفردات فى الخبر (يكرر نفسه) .

ويستمر هذا الأداء فى السطر الثانى والثالث مع إحداث عملية إحلال فى السطر الثالث بمجىء (الصبح) مكان (الليل) ، وبهذا الإحلال الدلالى يصبح الإطار الكلى لرؤية الشاعر مغلقا بالتكرارية.

ويلعب حرف العطف (الواو) دورا بالغا فى مد التكرارية إلى مفردات الواقع الخارجى والداخلى إلى السطر السادس .

ويحدث الشاعر قطعا فى مطلع السطر السابع بإسقاط حرف العطف ، وهو إسقاط يعنى تعديل الموقف التعبيرى بين الجزئين ، فقبل السطر السابع وقعت المفردات متأخرة

---

(١) الإيجاز فى المذاكرة : ٥٥ .

عن الدلالة المسيطرة عليها وهى (التكرارية) أما فى السطر السابع وما بعده فإن المفردات تتقدم عن الدلالة المركزية التى ترد فى السطر الثالث عشر حيث يقول الشاعر فيه :

حتى سأم التكرار يكرر نفسه

وبهذا يحكم الحصار داخل الموقف الشعرى بحيث تحاصر (الأنا) داخل تكرارية لا نهائية ، ومن ثم تصبح كل الوقائع فى عالمها أنماطا متشابهة أحيانا ، ومتداخلة أحيانا أخرى ، كما فى السطر السابع ، حيث تتوارد الصفات المتقابلة (البرودة والحرارة) على موصوف واحد هو (الأوردة) ولا يمكن أن يتم هذا التوارد إلا من خلال رؤية الشاعر الخاصة فى أن التكرار هو صانع وقائع الحياة ومفرداتها ، ولكى تكون لهذه الصفة فعاليتها البالغة لابد من عزل الفواصل بين المتقابلات ليتم التداخل فى شكله المقبول عقلا برغم اتحاد الجهة التى يصدر منها المتناقضان .

وقد يتأتى التداخل التقابلى من خلال (التبعية) أيضا حيث تهتز المطابقة بين الموصوف والصفة ، وهذا الإهتزاز لا يتصل بالمطابقات التى عددها النحاة بين الطرفين ، وإنما يتصل بالناحية الدلالية فحسب ، إذ ان المهمة الدلالية للنعت هى التخصيص أو التوضيح لبعض صفات المنعوت ، لكن شعراء الحداثة تجاوزوا هذه الحدود النحوية فى الإتيان بصفة لا تتصل بالموصوف إلا على سبيل التقابل ، ومن هنا حدث التداخل بين الطرفين .

يقول فاروق شوشة فى (مرثية شاعرة عاشقة) :

فى الليل تصبح العيون ملمسا ومعبرا

تثاقل الخطى ، تكاد تجهل المسير

يلتحم الواقع بالخيال ، والجنون بالشعور

وتكتسى جلودنا بزهوة الحياة ..

تترجم الأيدى حديثنا الصموت[1]

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ١٧٣ ، ١٧٤ .

والنص بأكمله يدور حول تجربة مطولة تمتد وصولا إلى الموقف الذى نحن بصدده فى الأسطر المختارة ، حيث تأخذ التجربة بعدا زمنيا هو (الليل) بما يحتويه من علائق تنكشف فيها حدود المباح وغير المباح ، وتزول فيها الحواجز المادية والمعنوية .

ولأهمية هذا البعد الزمنى بدأ السطر الأول به ، بل ان طبيعة التركيب النحوى كثفت الناحية التجسيمية لليل بأن أعطته بعدا مكانيا أيضا ، وذلك بجعله مجرورا لـ (فى) .

ثم تتقاطع خيوط الصياغة عن طريق التقابل فى المستوى الشكلى بين الليل والإصباح ، بينما فى البنية التحتية يتم التلاحم بين الطرفين ، إذ يأخذ الفعل (تصبح) معنى التحول ، والتحول بدوره ينصب على العيون فينقلها من كونها أداة ابصار إلى توصيل وإحساس .

ثم يتصل التحول بالسطر الثانى فى عملية التثاقل والتوقف ، ويكون الناتج لكل ذلك هو تداخل الحدود بين المتقابلات – فى السطر الثالث – لكنه تداخل تصنعه دلالة الحدث فى الفعل (يلتحم) ، ومن ثم ظل مشوبا بالانفصال ، لكنه على نحو من الأنحاء كان تمهيدا حقيقيا للتداخل التقابلى فى السطر الخامس حيث جاءت الصفة مناقضة للموصوف ، وبما أن النعت والمنعوت كالاسم الواحد – كما يقول سيبويه[1] – كان (الحديث والصمت) كيانا واحدا يجمع بين المتقابلين فى توحد كامل.

* * *

وعلاقة النسبة تقوم بدور دلالى خطير فى التراكيب إذ انها تقوم بنقل المدلول من طرف إلى طرف آخر ، فمثلا « الباء وما أشبهها ليست بظروف ولا أسماء ، ولكنها يضاف بها إلى الاسم ما قبله أو ما بعده ، فإذا قلت : يا لبكر . فإنما أردت أن تجعل ما يعمل فى المنادى من الفعل المضمر مضافا إلى بكر باللام .

وإذا قلت : مررت بزيد ، فإنما أضفت المرور إلى زيد بالباء »[2]

وعلى هذا قد يقوم حرف الجر بنقل الدلالة إلى ما لا يحتملها فيحدث التداخل بين الطرفين حتى يصيرا إلى الشىء الواحد ، ونحو هذا التركيب قد لاحظه القدامى وحاولوا إخراجه مخرج التهكم والتمليح رغبة منهم فى التوافق مع قوانين العقل فى الربط بين

---

(١) انظر : الكتاب – تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون . دار القلم سنة ١٩٦٦ : ٤٢١/١ .
(٢) السابق : ٤٢٠/١ ، ٤٢١ .

الدلالات ، بل إنهم أخرجوه من دائرة المألوف إلى غير المألوف على سبيل الإستعارة التى تعمل على إخراج المتناقضين مخرج المتناسبين « بواسطة انتزاع شبه التضاد ، وإلحاقه بشبه التناسب بطريق التهكم أو التمليح ... ثم ادعاء أحدهما من جنس الآخر ، والافراد بالذكر ، ونصب القرينة كقولك : « فلانا تواترت عليه البشارات بقتله »[1] .

وعلى هذا النحو تمت عملية رصد كثير من التراكيب فى الشعر القديم قام فيها حرف النسبة بإدخال المعنى فى مقابله على التفسير السابق كقول ابن الرومى :

فياله من عمل صالح   يرفعه الله إلى أسفل[2]

وهذا النمط التركيبى له صوره المتعددة فى شعر الحداثة التى لعب فيها الحرف دوره فى إفراغ التقابل من مضمونه بإدخال أحد الطرفين فى الآخر .

يقول بدر توفيق فى (طائر الحب المهاجر) :

فى لحظة انفعالك القصوى

ينطق فى وجهك هذا الألم الرائع

ويستعيد قلبك الشعر الذى لا أكتبه

ويستعيد ... ،

النغم الدوار فى العروق

أصعد فى الهبوط

أهبط فى الصعود[3]

ودور حرف الجر يبدأ مع أول سطر فى نقل دلالة النطق إلى بعدها الزمنى (لحظة) ، ثم يستمر التداخل – نحويا – بنقل دلالة (لحظة) إلى (انفعال) عن طريق الإضافة ، ثم إلى (ك) بنفس الوسيلة ، ثم تأتى الصفة (القصوى) لتحكم البناء الدلالى للتركيب بوصول النشوة إلى ذروتها .

---

(١) مفتاح العلوم : ١٥٩ .

(٢) حسن التوسل : ١٢٨ .

(٣) ديوان رماد العيون : ٦٢ .

وكما أن (فى) فى السطر الأول قامت بهذا النقل الدلالى ، فإن (فى) فى السطر الثانى – تلعب نفس الدور حيث تنقل معنى النطق إلى (الوجه) ، أى أن حرفى الجر قد شدا الفعل من طرفيه ليغطى مساحة الصياغة فى السطرين ، مبرزا البعد الزمانى والمكانى للموقف الشعرى .

ثم يستمر تلبس النطق بالموضوع من خلال إضافة (وجه) إلى (الكاف) ثم يأتى الفاعل (هذا) بمرجعه الحضورى ليجمع بين المتناقضين : الألم والروعة .

ومن النشوة الجسدية إلى النشوة النفسية فى السطر الثالث حيث يكون الغياب الدلالى هو الإعلان الحقيقى لكل المعانى التى لم يجرؤ الشاعر على أن يقولها فى إشعاره ، وبرغم غياب المعانى من التركيب الصوتى فإن ذات المحبوبة تستعيدها فى البدء وفى الختام .

ويمثل السطران السادس والسابع قمة الغيبوبة الجسدية ، ومعها هذه الغيبوبة الدلالية أيضا ، والتى تنعكس على الصياغة فتضيع الحدود الفاصلة بين الانفعالات ، ويلعب حرف الجر (فى) دوره فى إدخال (الصعود) فى (الهبوط) ، ثم يقول بعكس ذلك فى السطر السابع ، بحيث صار المتقابلان سبيكة واحدة لا تدرى أين طرفاها ، أو بمعنى أدق : صارت الحركتان حركة واحدة فيها خواص الصعود والهبوط معا .

وعلاقة النسبة قد تنبنى على عملية التضايف ، أى ربط طرفين لغويين بالإضافة حتى يصيرا كالكلمة الواحدة ، وذلك على الرغم من إختلاف طبيعة كل طرف عن صاحبه ، فقولنا : صاحب الدار . مكون من طرفين هما : صاحب ، ودار ، وكل منهما متميز عن الآخر بحكم الدلالة المعجمية ، لكن بإضافة الأول إلى الثانى يأتى ناتج جديد هو جماع الدلالتين معا ، وعلى هذا النحو ترد بعض التقابلات فى شعر الحداثة ، حيث يتم الجمع بين المتقابلين على سبيل التضايف الذى يؤدى إلى التداخل الدلالى والذى نحن بصدده :

يقول عبد الوهاب البياتى فى (حانة الأقدار) :

القمر الأعمى ببطن الحوت

وأنت فى الغربة لا تحيا ولا تموت

نار المجوس انطفأت

فأوقد الفانوس

وابحث عن الفراشة

لعلها تطير في هذا الظلام الأخضر المسحور

واشرب ظلام النور[1]

والأسطر تحمل شحنة دلالية متوترة يتخذ فيها الشاعر من الخيام رمزا يعبر من خلاله عن موقفه الخاص ، ومن ثم بدأ السطر الأول بالمبتدأ الذى يتصل بصفته على سبيل التقابل ،(فالقمر) فيه الإنارة والهداية بينما (العمى) فيه الإظلام وانعدام الرؤية ، ثم يأتي الخبر ليشد إليه دلالة المبتدأ بواسطة حرف الجر (الباء) لكى يزداد الاظلام والإضطراب .

ثم يأتى الخط المقابل فى السطر الثانى بإستخدام ضمير المخاطب (أنت) لكى يكون الخط الثانى كرد فعل للخط الأول ، والحديث إن كان موجها إلى الخيام ، إلا أنه موجه فى نفس الوقت للذات ، وكأن الضمير (أنت) يحتمل مخاطبين فى آن واحد ، وتستمر عملية التقابل بين الخطين بوضع الجار والمجرور (فى الغربة) لتتوازن مع (بطن الحوت) ، وسلب الحياة والموت تتوازن مع (العمى) .

ويأتى السطر الثالث بمأثور دينى يعبر عن (ميلاد الرسول) بإنطفاء نار المجوس ، وحتى هذا الإنبثاق النورانى - الذى عبر بالانطفاء - لم يكن كافيا فى إحداث الهداية المطلوبة ، ومن ثم جاء السطر الرابع بالأمر (أوقد) ومفعوله (الفانوس) لإحداث أثر مقابل للسطر الثالث .

ويستمر النسق التعبيرى فى السطرين الخامس والسادس محملا بالرموز المتصلة مباشرة بالخيام ، وبالذات بطريق غير مباشر، لتدل (فى) من خلال توتر العبارة على توتر الموقف النفسى بجملته ، نتيجة للاغتراب الإضطرارى الذى كان يعيشه الشاعر .

أما السطر الأخير فهو يمثل قمة التوتر ، ومن ثم تابع الشاعر فيه إستخدام صيغة الأمر بكل هوامشها الدلالية فى الحث والإثارة ، فالفعل (اشرب) يقع حدثه على مفعول هو (ظلام) ، لكن الواقع لم يكن إظلاما كاملا ، وإنما كان مزيجا من النور والظلام

---

(١) الذى يأتى ولا يأتى : ١٦ .

معا ، ومن هنا جاء التعبير بالتضايف بين المتقابلين ليصنع التداخل بينهما حتى يصيرا إلى شيء واحد ، فالعمى والإبصار - فى السطر الأول - يتوازيان مع (إنعدام الموت والحياة) فى السطر الثانى ، ثم يستمر التوازن بين (انطفاء النار واتقاد الفانوس) لينتهى الموقف النفسى فى التداخل الأخير بين (الظلام والنور).

التحول :

إن الأشكال الغالبة على التقابل - فى الشعر الحديث خصوصا والشعر عموما - هى انفصال الطرفين سواء كان الانفصال ناتجا من اختلاف الجهة التى يصدر منها التقابل ، أو من اتحاد الجهة ، وبمعنى آخر نقول إن الحركة الدلالية للطرفين تأخذ خطين مقابلين للخارج على هذا النحو :

الطرف الأول ← التقابل → الطرف الثانى

فعندما يقول أبو سنة فى (وطن يقوم من المنام) :

فينسلخ الضياء من الظلام[1]

نلحظ أن الانسلاخ يعبر عن تباعد الطرفين كل عن الآخر فى اتجاه معاكس ، وهذا هو النمط المألوف فى التقابل والذى رأينا بعض أشكال الخروج عليه فى (التداخل) .

أما التحول فإن حركة المعنى فيه تأخذ اتجاها واحدا ، إذ تبدأ من الطرف الأول لتصل إلى الطرف الثانى متحدة به من خلال الفاعلية التطورية التى تسيطر على مفردات الوجود سواء بتحولها من الصغر إلى الكبر أو العكس ، وسواء بتحولها من العدم إلى الوجود أو العكس ، لكن التتبع الاستقرائى لشعر الحداثة يعطى مؤشرا على أن شعراءه قد تعاملوا - فى معظم سياقاتهم التحولية - مع أنماط التقابل التطورية التى يتدخل فيها الزمن بفاعليته على نحو لا يمكن الحيلولة دونه ، ونعنى بذلك التحول من مرحلة سنية معينة إلى مرحلة أخرى ، فمن الطفولة إلى الشباب ، ومنها إلى الكهولة ، ومنها إلى الشيخوخة .

وهذه المحاور تؤكد أن فاعلية الزمن فى الإنسان ظلت شاغلة لكثير من المساحات الشعرية فى القديم والحديث ، لكن مع وجود المفارقة بين المواقف والشواغل ، ومع

---

(١) الأعمال الشعرية : ١٠٠ .

وجود المفارقة فى استخدام الأدوات الشعرية التى تنقل حركة الذهن إلى واقع تعبيرى يلعب فيه التقابل دورا رئيسيا .

ويمكن تصور الشكل التجريدى للتحول التقابلى على النحو التالى :

التقابل ← الطرف الأول ← الطرف الثانى

وهذا النحو يأخذ طبيعة جبرية ، إذ يلحظ فيه الشاعر – كما قلنا – صيرورة الزمن فى الإنسان ونقله – تبعا لذلك – إلى مرحلة أخرى تتغير فيها المعالم داخليا وخارجيا بالقوة أحيانا وبالفعل أحيانا أخرى .

وغالبا ما يكون التحرك الدلالى فى هذا النمط بادئا من منطقة الاسمية إلى منطقة الفعلية ، أى من نقطة ارتكاز أولية إلى نقطة أخرى تحتاج إلى تجدد الحدث وعدم ثباته ، وهنا نلحظ أن فترة (الطفولة) هى النقطة المركزية التى تبدأ منها مرحلة التحول تدريجيا .

ويكون التحول من مرحلة الطفولة إلى مرحلة قريبة منها زمنيا ، هى مرحلة الكبر والنضج التى تهيىء لصاحبها إمكانية استيعاب الأحداث والتعبير عنها ، وهذا ما عبر عنه عبد العزيز المقالح فى قصيدته (إلى فأر) . حيث يرمز بالفأر إلى طاغية عبر فى حياة الشعب ، وكان سقوطه مبعث فاعلية شعرية يخاطب فيها الشاعر فأره ويسأله عما خلفه وراءه من تراث لأمته :

ماذا تركت للذين يقرأون ؟

ماذا سيكتب الأطفال عنك حين يكبرون[1] .

والتساؤل المكرر ينصب على الماضى وما كتب فيه ، والمستقبل وماذا سيقول عن هذا الفأر ، ومن ثم جاء التعبير بالتخالف بين مرحلة الطفولة ، ثم الانتقال منها إلى مرحلة الكبر لتصوير عمق المأساة فى أن ما يكتب سيكون تاريخا مظلما لفترة مظلمة ، لم يقتصر أثرها على الماضى وحده ، ولا الحاضر وحده ، وإنما امتد أثرها إلى المستقبل أيضا .

وهذا الإمتداد اعتمد على نقطة الارتكاز الاسمية (الأطفال) إلى نقطة التحرك والتجدد الفعلية (يكبرون) ، وهو تدرج جبرى فى واقع الوجود .

---

(١) ديوان عبد العزيز المقالح : ٢٣٨ .

وقد يكون التحول من منطقة الطفولة إلى مرحلة الكبر لكن مع إضافة بعض علامات تشير إلى المرحلة السنية دون أن تحددها تحديدا واضحا ، ففى مطولة السياب (المومس العمياء) يوظف الموروث القديم فى بناء صورة عن عالم المدينة بما يتخللها من دراميات مريرة وخاصة فى سوق النساء والرجال ، والتى منهم (المومس العمياء) .

ويتحدث الشاعر عن سور الوهم بين البغايا والسكارى ، وأنه شبيه بسور يأجوج ومأجوج الذى عجزا عن التخلص منه ، وتقول الأساطير أنه قد ولد طفل أسمياه (إن شاء الله) فحطم السور :

لكن (إن – شاء – الإله)

– طفلا كذلك سمياه –

سيهب ذات ضحى ويقلع ذلك السور الكبير .

.. الطفل شاب وسورها هى ما يزال كما رآه[1]

فالتحرك الدلالى فى السطر الرابع يأخذ خطا أفقيا بدءا من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الشيب ، وبرغم أن الاتجاه كان من ناحية واحدة ظل التقابل قائما فى بنية التركيب يؤدى دوره على نحو مخالف لأنماط التقابل المنفصلة أو المتداخلة ، وموافق لها فى نفس الوقت ، والموافقة تأتى من طبيعة المخزون المعجمى فى الذهن وقدرته على الربط بين مفردات التقابل أو التخالف .

والمخالفة تأتى من طبيعة الحركة الذهنية واختلاف أشكالها وخطوطها فى التحول عنها فى الانفصال والتداخل كما سبق أن أوضحناه فى الأشكال التجريدية والتطبيقية .

والملاحظ أيضا أن التقابل كان بين منطقة الأسماء والأفعال ، أى من الثبات إلى التجدد ، ذلك أنه فى بعض الأحيان قد يأتى التحول من منطقة اسمية إلى منطقة أخرى اسمية أيضا ، وهنا تستعين الصياغة بفعل مساعد يؤثر فى الدلالة ويهز الثبات فى الأسماء إلى التغير الذى تستدعيه طبيعة المعنى .

---

(١) أنشودة المطر : ١٩٢ .

ومحمد أبو سنة ينقل الطفولة إلى مرحلة سنية محددة أوسع فى مداها الزمنى من المراحل السابقة هى مرحلة الكهولة ، يقول فى (النبوءة مخبوءة فى الدماء) :

شعاع هو الجذر تنبت فيه العواصف

وتبدأ منه الطفولة تسعى إليه الكهولة(١)

فالأمل الذى ينبت من الأرض له عمقه الزمنى الذى يعبر عن تاريخ عظيم له بداية هى (الطفولة) وله مرحلته السنية بحكم الواقع الكونى ، والمرحلة المرتقبة هنا هى مرحلة الكهولة .

ومن المدهش أن حركة المعنى تأخذ نفس الخط الأفقى ، ولكن باستخدام فعل مساعد هو (تسعى) ، لكن الخط هنا يأخذ شكلا معاكسا من الكهولة إلى الطفولة ، وذلك بتأثير حرف الجر (إلى) الذى شد الضمير فى حركة تراجعية إلى الوراء ، ومن ثم تأثر ما بعد الضمير وهو (الكهولة) فتراجع إلى الوراء أيضا ، وكأن المعنى أصبح على النحو التالى :

(الكهولة تسعى إلى الطفولة) ، أى أن عوامل الضعف تتجمع مسرعة لتضرب عوامل النمو والإزدهار فى هذه الأمة . لكن المهم أن حركة المعنى ظلت على شكلها المألوف فى (التحول) .

وقد تزداد المساحة الزمنية اتساعا بعقد التقابل بين (الطفولة) وبين مرحلة تالية للكهولة هى (الشيخوخة) ، مع العودة إلى إنتاج الدلالة من منطقتين متباينتين هما الاسمية والفعلية فى قصيدة أمل دنقل (إجازة فوق شاطىء البحر) :

أغسطس ،

الإسكندرية :

واليود ينشع فى رئتين ..

يسد مسامهما الربو .. والأتربة !

طفولة « مايو » تشيخ

(١) الأعمال الشعرية : ١٧٦ .

وتتحرك الدلالة من خلال بعدين : الزمن فى (أغسطس) والمكان فى (الإسكندرية) وفيهما يتم التقابل بين الخارج والداخل ، فالفساد الداخلى - فى السطر الثالث ، لا يصلحه النقاء الخارجى فى السطر الثانى . ثم ينعكس هذا التوتر بين الخارج والداخل إلى تحرك زمنى - فى السطر الرابع يعبر عن صيرورة حتمية من الضعف (طفولة) إلى ضعف آخر (تشيخ) ، وبرغم ذلك فإن المعجم يعطينا دلالية تقابلية بين المرحلتين ، لكنه تقابل - كما قلنا - يتجه إلى ناحية واحدة من الأول للثانى ، مع وجود مفارقة لها أهميتها تبعا للمناطق اللغوية التى تعامل معها الشاعر ، حيث نلحظ فى المرحلة الأولى ثباتا يمتد إلى تجدد فى الثانية ، وهو تجدد إلى منطقة العدم التى شغلت جانبا مهما من فكر الشاعر فى مختلف مراحله الشعرية .

وقد يتجاوز التحول مرحلة الطفولة إلى ما يليها من حيث الابتداء بمرحلة الصبا وصولا إلى مرحلة الكهولة ، ففى قصيدة عفيفى مطر (بلهوان) يقول :

سأحكى لكم قصة من حقول الرضاع تلهت بها صبية للكهولة ، أضحكت منها الحواكير[1]

فالشاعر يقدم نماذج شعرية يستمدها من الخرافة الشعبية التى وضعها فى مراحله المبكرة من العمر ، وهى عبارة عن حكايات كانت تتلهى بها (الصبية) وظلت تعيش معها حتى مرحلة (الكهولة) .

ويبدو أن شعر الحداثة فى هذا النمط التعبيرى لم ينشغل بالمراحل المتوسطة من العمر وخاصة مرحلة (الشباب) ، ومن ثم كان يقفز عليها وصولا إلى التحول الداخلى الحقيقى المتمثل فى بدايات الضعف والتحلل الجسدى فى الكهولة والشيخوخة ، وربما كان ذلك راجعا إلى أن الخطاب الشعرى ذاته كان ينطلق فى مرحلة الشباب مما يهيىء رؤية نفسية للماضى والآتى عبورا على الحاضر الذى يمثل حلقة الوصل بين الطرفين .

وليس من المحتم أن يتصل التحول التقابلى بمسألة الزمن وارتباطها بالذات الشاعرة ، أو بذوات الآخرين ، إذ يتأتى التحول أحيانا بالنظر فى البعد الداخلى لحقائق البشر ، أو الأشياء المتصلة بهم ، فرؤية الشاعر لمفردات العالم ، رؤية كشفية تتعرى فيها البواطن ، فيرصدها باستخدام رموزها اللغوية فى حالتها المتحركة أحيانا ، والساكنة أحيانا أخرى .

---

(١) يتحدث الطمى : ٦ .

يقول فاروق شوشة فى قصيدة (بشرنا ثم تصوفنا) :

مكانك الوثير .. لا تبدلى ولا تغادرى

فى الزمن المجنون بالتغيير كل آن

تماسكى ، واتئدى

واستمسكى ، لا تفرطى ولا تداورى

فالصاحب الأمين خان

وكلنا من كأس غيره رشف[1]

والأسطر تجمع الذات والموضوع على صعيد الحياة المضطرمة التى تجمع بين التناقضات حيث الحركة الدائبة من طرف إلى نقيضه ، وأكثر هذه الحركة فى اتجاه التغيير الذى لا يعى له هدفا إلا النزول بالأحياء إلى درجات الانحدار .

ويصل التغير إلى قمة رداءته فى السطر الخامس من خلال التحول من الأمانة إلى الخيانة ، وهو تغير داخلى ينعكس فى نمط تعبيرى تقابلى يأخذ خطا أفقيا من الاسمية إلى الفعلية ، وكأن الثوابت الأخلاقية لم تعد لها رسوخها ، ومن ثم انحرفت فى سلك التحول الذى لا يترك شيئا فى مفردات العالم دون أن يمر عليه وينقله إلى مرحلته ، لكنه يختلف عن النمط السابق فى أنه تحول غير حتمى .

التعـدد :

إن الأساس الذى ينبنى عليه التقابل أو التخالف إنما يكون بين طرفين متباعدين ، وقد رأينا صورا للعلاقة بين الطرفين تنتفى فيها علاقة التباعد ليحل محلها التداخل أحيانا ، والتحول أحيانا أخرى ، لكن التعامل الشعرى لم يظل أسير هذين الطرفين ، بل إنه انطلق إلى خلق كثافة تقابلية من خلال تعدد الأطراف على نحو يمد المفارقة إلى أطول مساحة لغوية ، ومن ثم تتعدد تموجات الذهن فى مد وجذر وارتفاع وهبوط مما يشد المتلقى ، ويدفعه دفعا إلى حركة ذهنية مماثلة تحاول أن تتحرك مدًا وجزرًا وانحصارًا تبعا للنقلة الدلالية التى يحدثها التعدد فى مفردات التقابل .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٣٨١ .

وملاحظة الكثرة فى مفردات التقابل قد تنبه لها القدماء ، وإن رصدوها تحت التصورات العقلية فى (صحة التقسيم) ، حيث يبتدىء الشاعر أقساما فيستوفيها ، ولا يغادر قسما منها[1] .

وعلى هذا النحو يأتى التقابل ثلاثيا فى مثل قول نصيب :

فقال فريق القوم : لا ، وفريقهم نعم ، وفريق قال : ويحك ماندرى

فالتقابل يتحقق بين (لا ونعم) ثم يمتد فى شكل تخالفى إلى (ما ندرى) .

وقد يكون التقابل الثلاثى متصلا بالهيئة من كل جهاتها كقول الأسعد ابن حمران الجعفى يصف فرسا :

أمــا إذا اســتقبلته فــكأنــه باز يكفكف أن يطير وقد رأى
أمــا إذا اســتدبرته فتســوقــه ساق قموص الوقع عارية النسا
أمــا إذا اســتعرضتـه متمطـرا فتقول هذا مثل سرحـان الغضا[2]

وغالبا ما يكون التكثير فى مفردات التقابل منصبا على الزمن فى ثلاثيته الخالدة : الأمس – اليوم – الغد – وهذا الثالوث قد ردده الشعراء على أنحاء مختلفة ، فبعضهم يضيق من دائرة كل مرحلة والبعض الآخر قد يوسع فيها بأن يشمل (الأمس) الماضى على إمتداده ، و (الغد) المستقبل على امتداده ، وهم فى هذا أو ذاك يعبرون عن قضية الإنسان الأزلية مع الزمن الذى يقود الحياة إلى نهايتها المحتومة ، لا فرق فى ذلك بين قديم أو محدث ، وقد عبر زهير عن هذه القضية فى إطار تقابلى ثلاثى فى قوله :

وأعلم ما فى اليوم والأمس قبله ولكننى عن علم ما فى غد عم

ونقلها أبو نواس إلى مستوى آخر فقال :

أمــر غـــد أنت منــه فى لبس وأمس قد فات فياله من أمس
وإنما الشأن شـــأن يومك ذا فباكر الشمس بابنة الشمس[3]

(١) نقد الشعر : ١٣١ .
(٢) أنظر السابق : ١٣١ ، ١٣٢ .
(٣) انظر حسن التوسل : ٩٧ ، ٩٨ .

والتعدد فى التقابل كائن فى بنية شعر الحداثة ، حيث تعامل معه الشعراء على أنحاء مختلفة بعضها يقترب من صورته فى الشعر القديم ، وبعضها ينطلق ليلتحم بمشكلة الإنسان المعاصر ، لكنه التحام يرتد أولا وأخيرا إلى نظرة الإنسان إلى الكون والغيب ، والمعلوم والمجهول ، ثم ارتداد كل ذلك إلى رؤية الشاعر الخاصة ، وتجربته الذاتية ، ثم إلى كيفية توظيفه لصيغة التقابل ، وجعلها عنصرًا من عناصر بناء الأسلوب .

والبنية الثلاثية قد تأتى على نمطها الطبيعى فى الإمتداد الزمنى ، وذلك يعبر عن حركة المعنى فى ذهن الشاعر من حيث إنها سلوك مع الطبيعة دون خروج على القاعدة ، فهو إستسلام لناموس الكون ، والتزام به فى ترتيب مفردات الوجود الزمنى .

وفاروق جويده يعبر عن هذا النمط التعبيرى فى قصيدته (ويبقى الحب) حيث يقول :

قد علمتنى أننا بالحب نبنى

كل شىء .. خالد

قد علمتنى أن حبك كان مكتوبا

كساعة مولدى ..

فجعلت حبك عمر أمسى

حلم يومى .. وغدى[1]

والأسطر تعبر عن موقف الذات ، وأنه كان مجرد تقبل الأثر الصادر من الموضوع ، ثم المشاركة بقدر محدود فى تطوير الدلالة ، فالأسطر الأربعة الأولى كلها تصدر عن الموضوع ، وأما إيجابية الذات فتتبدى فى السطرين الأخيرين الواقعين تحت سيطرة الفعل (جعل) المسند إلى (تاء الفاعل) ، لكن حتى هذه الإيجابية كانت نوعا من الإستسلام الكلى لنفوذ الموضوع العاطفى .

وفى هذين السطرين يأتى التقابل الثلاثى الذى يدفع بسيطرة الموضوع إلى كل أبعاد الزمن فى الأمس واليوم والغد ، وإن كانت الصياغة قد تفتقت عن جانب مهم فى

---

(١) ديوان ويبقى الحب : ١٠ ، ١١ .

الدلالة ، إذ انها قد جعلت الزمن شطرين ، أولهما يجمع الماضى والحاضر ، ومن هنا جاءت الصياغة متصلة بين التركيبين الحاويين لهذين الزمنين .

والآخر يتصل بالمستقبل ، ولهذا جاء حرف العطف (و) إعلانا لهذا الانفصال ، فضلا عن استغلال الإمكانية الكتابية فى وضع النقط بين التركيبين لاحداث الفاصل الصوتى مع الفاصل الدلالى ، ثم ينضاف إلى ذلك خاصية البناء النحوى ، حيث جاء (الأمس واليوم) مضافا إليهما ، على معنى إمتداد الدلالة من (المضاف) إليهما ، فالأمس صار العمر كله ، أى أن هذا الحب يغطى مساحة الماضى كله ، كما أن (اليوم) قد استمد من (الحلم) مفهومه، على معنى أن الحاضر قد ارتبط بأحلام قد تتحقق ، وقد لا تتحقق ، ومن ثم جاء (الغد) منفردا ببنيته كعملية تجهيل لما يمكن أن يكون فيه من استمرار للتجربة ، أو انتهاء لها .

وقد ينعكس ترتيب هذا النمط الثلاثى ، وذلك إذا انتقل مركز الثقل إلى بعد زمنى بعينه ، وذلك يمثل بعض الأفكار الهروبية التى تبحث عن الخلاص من مرحلة إلى مرحلة أخرى .

ومحمود درويش يعانى مأساة الحاضر ومرارته ، ومع العجز عن تغييره ، يصبح المستقبل هو نقطة الارتكاز التى يتكىء عليها شعريا ، ففى (رباعياته) يقول :

ربما أذكر فرسانا ، وليلى بدوية

ورعاة يحلبون النوق فى مغرب شمس

يا بلادى ، ما تمنيت العصور الجاهلية

فغدى ، أفضل من يومى وأمسى[1]

ورفض الماضى شىء مفترض منذ بداية الأسطر ، حيث جاءت (رب) إقلالا من التذكر ، ومن شأنه ، لأنه ينصب على مخلفات لا يمكن أن تؤثر فى الحاضر أو المستقبل ، ومن ثم قطع الشاعر الحديث فى النهاية السطر الثانى بالتركيب (فى مغرب شمس) ، فهو قطع لغوى ودلالى فى آن واحد ، إذ هو يعبر عن أفول مرحلة من الزمن لا مبرر للحديث عنها إلا لماما .

---

(١) أوراق الزيتون : ١٤٧ .

ويأتى السطر الثالث متصلا بالحاضر وأنه لا يحتمل صورة الحياة القديمة ، كما أنه – بالمفهوم – لا يحتمل صورة الحياة المريرة في الأرض العربية ، ومع إنتفاء الماضى والحاضر ، لم يبق إلا المستقبل ، ومن هنا جاء النمط الثلاثى على ترتيب يتساوق مع هذه الحركة الدلالية .

وليس من المحتم أن يتردد النمط الثلاثى على هذين النحوين فحسب ، بل كما قلنا نجد شاعرًا كفاروق شوشة يجعل نقطة ارتكازه هى الحاضر الذى ينطلق منه إلى الماضى والمستقبل ، ففى (أغنيتان لمصر) يقول :

إن تمنيت أفقًا وضيئًا

وفجرًا نديًا

وعيشًا رضيًا

وناديت ، كنت الصدى فى ندايا

ويقذفنى اليوم للأمس

ويقذفنى الأمس للغد

أسبح عبر فضائك[1]

تبدأ الأسطر بأداة الشرط (إن) ، ويأتى جوابها فى السطر الرابع (كنت) وما بين الشرط والجواب تتمثل ارتباطات الشاعر بوطنه من خلال رموز تعبيرية كلية (الأفق المضىء) ثم (الفجر الندى) ، ثم (العيشة الراضية) وكلها تعمق جذور الترابط وتكثفه ، لكن الترابط نابع من نقطة مركزية تتمحور حول علاقات هذا الترابط وتشده إلى أبعاد زمنية تبدأ من الحاضر ثم تمتد إلى الماضى لكى تتصل بالمستقبل .

فحركة الصياغة فى التقابل الثلاثى كانت نتيجة لإهتمامات الشاعر الداخلية ، وتعبيرًا عنها ، حتى إنه عندما أراد نقل المعنى من الماضى إلى المستقبل أعاد لفظة (الأمس) مرة أخرى لسعة النقلة بين المرحلتين ، فالتكرار هنا كان معبرًا لفظيًا للدلالة ونموها .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٤٣٣ .

وقد عادت الصياغة فى السطر الأخير إلى تجميع الأبعاد الزمنية فى (فضاء) واحد يسبح فيه الشاعر ويصب فيه مشاعره الدفاقة .

وهذا التعامل اللغوى مع (الأمس – اليوم – الغد) كان بمثابة رمز لأبعاد الزمن ، ومن ثم تحرك الشعراء من هذا الإطار التعبيرى ، إلى المباشرة مع (الماضى – الحاضر – المستقبل) أى توسيع الإطار الزمنى للأبعاد السابقة .

وهم فى هذا أيضا كانوا يتحركون من النقطة المركزية التى أشرنا إليها ، ثم ينطلقون منها إلى الطرفين الآخرين تبعا لإهتمامات الشاعر الخاصة ، وانعكاسها فى أنماط تعبيرية منها التقابل الثلاثى .

وعبد العزيز المقالح يقدم النمط الثلاثى على ترتيبه المألوف الموسع الإطار فى (اليومية الناقصة) حيث يقول :

صنعاء ...

يا امرأة لا تفتأ تحبل

تزنى أحيانا

وأحايين تصلى ، تتبتل

حينا ترفض أزواجا تأكلهم

وأحايين كثيرات تؤكل

فمتى تتعلم معنى الرفض ، ومعنى أن تقبل ؟

إنى أستفهم صنعائى !! أسأل

أقرأ فى عينيها الماضى

وجه الحاضر والمستقبل

اقرأ عصرًا أفضل[1]

---

(١) ديوان عبد العزيز المقالح : ٣٤٠ / ٣٤١ .

واللغة فى الأسطر لغة تقابلية من الطراز الأول ، وهذا التقابل ليس على مستوى وجود طرفين فحسب ، بل إنه يتحقق دلاليا فى (الطرف الواحد) أيضا ، فمنذ السطر الثانى – وقد تحولت صنعاء إلى امرأة تحبل – حيث تحقق لون من التقابل المفترض ، إذ ان (الحمل) يقتضى بالضرورة وجود طرفين هما : الذكر والأنثى .

ثم يستمر التعبير بالتقابل بين (الزنا والتبتل) تصويرا للمراحل التاريخية التى مرت بصنعاء ، وكيف أنها كانت تخضع أحيانا ، وتقاوم أحيانا أخرى ، وقد اتصل هذا التركيب التقابلى بإمتداده فى السطرين الخامس والسادس ، ثم تتوقف حركة التقابل عند السطر السادس لتبدأ موجة جديدة فى السطر السابع تعتمد على تفريغ التساؤل (متى) من مضمونه ، لتملأه بدلالة تتساوق مع التقابل الجديد ، وهى (الحث والإثارة) ، فاللغة هنا يمكن اعتبارها لغة موجهة ، لكى تنهى بها صنعاء مرحلة التصرف عن غير وعى ، إلى مرحلة التصرف المدرك الواعى ، الذى يعرف متى يرفض ومتى يقبل .

والسطر الثامن كان بمثابة معبر لفظى يعاود فيه الشاعر ترديد تساؤله ، وليس هناك من إجابة مباشرة ، وإنما هناك استدعاء لحركة التاريخ لتكون فيصلا فى الموقف كله ، لأن حركته حتمية تبدأ من منطقة الماضى عبورًا على الحاضر وصولا إلى المستقبل .

فترتيب التقابل يسير مع قانون الوجود ، إذ هو أمل الشاعر الذى يتعلق به . ومن ثم أعاد تلخيصه فى السطر الأخير بأمله فى عصر أفضل .

وفى هذا السياق أيضا قد يقدم الشاعر مرحلة على أخرى تبعا لمقاصده الواعية ، ومحمد مهران السيد يعبر عن هذا الموقف فى حديثه عن (الحب والمدينة) حيث يقول :

أعطى كل منا الآخر .. ظهره

وتسربنا بين الناس المنكفئين على الذات

ظهرى يكشف عن جرحى المتقيح من زمن

وعظامى النخرة

ظهرك ..

.. هذا المحدودب .. حرباء

....

لم يعن بهيئتنا أحد ...

.. غير عيون المعروضات

فلماذا يعنيك الحاضر ..

.. والمستقبل

.. أو ما فات !![1]

والأسطر تقدم تجربة حب فى عالم المدينة ، وكيف أنها تجربة للرفض لا للقبول ، فبين الذات والموضوع تتحطم علاقات الجذب ، ومن ثم جاءت الصياغة فى السطر الأول بالفعل (أعطى) المفرغ من دلالته الإيجابية إلى دلالة (السلب) فهو يبدل العطاء إلى رفض وتفسخ ، وتبدو (النقطتان) فى السطر الأول بمثابة استراحة دلالية ، لتأتى بعده عملية العطاء فى شىء غير متوقع ، إذ (عطاء الظهر) هو تعبير عن اختلاف الطريق ، واختلاف الهدف .

وترتب على ذلك ناتج دلالى آخر – فى السطر الثانى – يمثل الضياع فى عالم المدينة باستخدام الفعل (تسرب) ونسبته إلى (نا) الفاعلين ، ثم جعل التسرب بين أفراد منكفئين على ذواتهم .

وفى السطر الثالث والرابع تتم عملية تعرية خارجية وداخلية حيث المواجهة الخلفية بين الذات والموضوع ، ويلاحظ كثرة (النقط) التى تعطى مؤشرا على كثرة الأحتمالات الدلالية التى يخفيها الشاعر تعبيريا ، وإن ظهرت دلالتها فى المستوى العميق ، (فالظهر) له سمات وملامح كثيرة ، لكن لا يبدو فى الصياغة إلا أنه (محدودب) ، وهكذا تستمر حركة الصياغة بين الانسياب والتوقف ، بين الإعلان والإخفاء ، وصولا إلى المرحلة الأخيرة والتى يفقد فيها الطرفان كل اهتماماتهما بالعالم وبنظامه الزمنى الذى يبدأ عندهما من (الحاضر) ثم يمتد إلى المستقبل ، ثم يرتد إلى الماضى ، فحركة الزمن هنا حركة (بندولية) نقطة ارتكازها فى الحاضر الذى يفرض واقعه القبيح على الذات والموضوع معا .

---

(١) زمن الرطانات : ٣٠ .

ويتصل بإطار الزمن تقابل ثلاثي آخر ينسحب تحت مبدأ حتمية التغير ، والانتقال من مرحلة إلى مرحلة ، ونعنى به مراحل العمر فى تطورها من الطفولة إلى الشباب إلى الكهولة ، فكل طرف منها يتقابل مع الآخر أو يتخالف معه ، فاجتماعها ينقلها من إطار الثنائية إلى الثلاثية .

وفى حديث بدر توفيق عن (الربيع) يقدم هذه الثلاثية :

قلبى هو الغريب فى البرية المأهولة
أسأل أيام الشباب والطفولة
أسأل أيام الكهولة
عن نبضه الضائع بين القهر والبطولة
أسأل ثم أعيد
فلا يجيبنى بغير هذه الغضون والتجاعيد[1]

والصياغة – فى مجملها – تقابلية خالصة حيث يقدم الشاعر تقويمًا جديدًا لفترة الربيع ، فيجعله مرحلة جدب وامحال نفسى ، والتقابل الأول يأتى بين (الغريب والمأهولة) ثم يستمر التقابل إلى السطر الثانى بين (الشباب والطفولة) ثم ينضاف إليهما طرف ثالث هو (الكهولة) .

وتكتمل الحلقة بالتخالف – فى السطر الرابع – بين (القهر والبطولة) لينتهى الموقف بين (السؤال والجواب) الذى يقدم صورة للحاضر ليس فيها سوى الضعف والعجز .

ويبدو أن ترتيب التقابل الثلاثى كان تابعا لإرتباط كل مرحلة بمشاعر نفسية معينة ، ومن ثم كان البدء بأيام الشباب ، ثم تأتى حركة اتدادية يقع السؤال فيها على الطفولة ، وكلا المرحلتين تمثلان وحدة نفسية واحدة ، ولذا جمع الشاعر بينهما (بالواو) ، أما الكهولة فهى تمثل مرحلة قائمة بذاتها لإرتباطها بواقع الشاعر الأخير ، ولذا أعاد معها الفعل (أسأل) ليكون تأثيره الحدثى متصلا بهذه المرحلة التى تمثل – من باب التقابل – ربيع العمر عند الشاعر.

* * *

(١) رماد العيون : ٩٦ .

وقد يكون التعدد كائنا فى بنية التركيب بعيدا عن إطار الزمن ، حيث تأتى الصياغة فى عملية تخالفية تجمع فيها الألفاظ على نمط التقابل الثنائى ، بمعنى أن كل مفردتين يمكن أن يتم بينهما تقابل منفرد ، ولكن عند الاجتماع يتحول التقابل من الثنائية إلى التعدد الثلاثى .

وفاروق شوشة فى قصيدته (يا مغرب) يتحدث إلى أبطال الثورة العربية فى الجزائر مناديا :

يا مغرب

إنا فى تيارك ننسال على الجبهات الشم

يا مغرب ...

ثق بالشعب الزاحف نحو القمة ...

ثق بدماء الجثث المندفعات الجهمة

إنا حطمنا ماضينا الأسود

حطمنا الظلمة

سنسير ... سنكبو ...

سنواصل هذا المرقى

لن نستسلم[1]

والأسطر تمثل حوارا بين (الأنا والأنت) فالنداء بامتداده البعيد يعطى مؤشرا على أن الشاعر فى منطقة أخرى غير منطقته ، ولكن سرعان ما يتلاشى هذا البعد المكانى فى مطلع السطر الثانى بإستخدام (نا) التى تجمع المتكلم مع المخاطب على صعيد واحد ، ثم يتبعها حرف الجر (فى) الذى يشد (الأنا) إلى (التيار) المنسال ، والكثرة هنا ظاهرة مميزة فى اختيار الصيغ ، فالانسيال جاء بصيغة الجمع ، ثم الجهات وصفتها

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ١٢١ .

كذلك ، وهذه الكثرة تمتد لتشمل الوطن العربى لا المغرب وحده ، ومن ثم يكون النداء عملية ضم (للأنا) والأنت) حول قضية واحدة .

ويأتى النداء مرة أخرى فى السطر الثالث لإعادة الدفقة الدلالية مع ربطها بمضمون جديد فى السطر الرابع ، حيث تحول طرفا الخطاب إلى كيان موحد فى (الشعب) مع تحوير الحركة وتطويرها من (الانسيال) إلى (الزحف) ، وتطوير الهدف من (الجبهات) إلى (القمم) .

ومع الانسيال والزحف يأتى الناتج فى السطر الخامس فى الدماء والجثث التى تشارك بدورها فى الاندفاع إلى القمة .

ثم يعود صوت الجماعة فى السطر السادس والسابع ليجعل من الماضى محركا للحاضر من خلال الصيغة التخالفية بين الظلمة والسكون فى الماضى ، والزحف والحركة فى الحاضر ، مع الإلحاح التكرارى المزدوج فى الفعل (ثق) فى الرابع والخامس ، والفعل (حطمنا) فى السادس والسابع .

والتخالف مع التكرار يمثلان تمهيدًا تعبيريًا للتقابل المتعدد فى السطرين الثامن والتاسع ، والذى تتحرك فيه الدلالة تصاعديا برغم التوقف المؤقت الذى يتخللها ، فالمسير حدث مرتبط بزمن ينصرف إلى المستقبل بعملية إلصاق لغوى بإدخال (السين) على الفعل ، ثم يحدث التخالف بالتوقف المؤقت (سنكبو) ثم تعود الحركة إلى الاعتدال ولكن فى شكل تصاعدى (سنرقى) .

وينتهى الموقف التعبيرى بنفى مؤبد (لن) المتصلة بالفعل (نستسلم) الذى تليه مجموعة (النقط) لتشغل محل (الفاعل والمفعول) تقديرا ، ذلك أن الأفعال الثلاثة تحتوى على فاعلها بحكم المواضعة ، كما أنها لا تتعدى إلى مفعول أيضا ، مما يجعل قوتها الحدثية مضاعفة الدلالة بحكم اختزال الدوال فى نطاق صوتى ضيق هو الفعل . ومن ثم كانت النقط مؤشرا على الغائب من الدوال .

وطبيعة النمط الثلاثى قائمة — غالبا — على الأنماط الثلاثية فى الحياة ، وهى التى سبق أن أوضحنا أن القدماء أوردوها تحت أبواب التقسيم وصحته ، ولهذا تعامل شعر الحداثة مع الطاقة التعبيرية فيها باعتبارها ظاهرة وجودية يمكن الإفادة منها على نحو تعبيرى .

فالبداية والوسط والنهاية نظام يحكم الوجود ، كما يحكم مفرداته ، ومن هذه المفردات أعمال الفنانين : شعراء وكتاب ، والعمل المسرحى يحكمه هذا النظام ، ومن ثم يستغل محمد أبو سنة هذا التقابل الثلاثى شعريا فى التعبير عن تجربة تمثل فى عمل زائف ظاهره غير باطنه . يقول أبو سنة :

يقول مخرج الرواية الكبير

أسرفت فى تصيد الأحزان

ما هكذا الحياة

والناس ما أتوا لمسرحى

ليذرفوا الدموع

من أجل هذه المبالغات

فغير البداية المغرقة السواد

وغير الوسط

أرجوك سيدى يا شاعرى العظيم

لا تترك النهاية المروعة

فالناس مجهدون[1]

والأسطر تأتى فى لغة تقريرية مباشرة حيث يقدم المخرج للمؤلف تبريرات زائفة من أجلها يطالب باحداث التغييرات الكلية فى الأحداث .

ويبدو الحوار في الأسطر من طرف واحد ، فالحديث يبدأ من المخرج وينتهى به ، ولا ظل لصوت الآخر ، وكأن إخفاء الآخر هنا كان مؤشرا على (القبول الرافض) أو هو علامة على الإستسلام الذى تفرضه قوى التسلط ، سواء كانت قوى فوقية أو تحتية .

ولأن المطلوب هو التغيير الكلى فى الحدث ، وذلك قد يبدو ظاهريًا شيئًا مرفوضًا ، جاء النمط التركيبى فى شكل تجزيئى كعملية تمويه ، إذ ينصب التغيير على أطراف

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٤١٨ .

ثلاثة فى حقيقتها تمثل جوهر العمل كله ، فتوظيف التقابل المتعدد كان كوسيلة خداع تؤدى به دور الكل والجزء على صعيد واحد.

* * *

وقد يتجاوز التعدد إطار الثلاثية إلى الرباعية ، ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلا إذا جاء التقابل فى بنية رباعية بحكم الواقع الذى يعايشه المبدع ، وربما كان أبرز ظواهر هذا الواقع الرباعى هو تغير فصول العام بين صيف وشتاء ، وربيع وخريف .

وقد وظف شعر الحداثة هذا النمط على قلة ، إذ ان الغالب فى مثل هذه المنطقة التعبيرية أن تأتى مزدوجة بين الصيف والشتاء من جانب ، وبين الربيع والخريف من جانب آخر ، لكن مع امتداد الدلالة واتصالها بتجربة معينة يمتد البعد الزمنى ليغطى مساحة الفصول مكتملة .

وبدر توفيق يوظف هذا النمط المتعدد فى التعبير عن التمزق الداخلى فى قصيدته عن (الكلمة) حيث يقول :

يا زمنى .. ماذا أقول

ضللنى القول بهذه المدينة

صرت مثلثا ، مربعا ، مخمسا ،

سداسى النقاط والحروف

فواصلى تبعثرت

وازدحمت رأسى بموت الصيف

والشتاء والخريف والربيع[1]

والتمزق الداخلى يأخذ شكل تخالفات متعددة بعضها يستمد قيمه التعبيرية من المصطلح الرياضى . وبعضها يستمد قيمه من المصطلح المناخى ، لكن هذا وذاك يئول

---

(١) رماد العيون : ١٠٤ .

إلى تحرك داخلى يعبر عن التمزق والضياع ، بل ينتهى باليأس المرموز إليه بالموت الرباعى لفصول العام .

والتوظيف التقابلى هنا على مستويين : ثنائى ورباعى فى آن واحد ، ولعل ذلك مرجعه إلى ترتيب مفردات التقابل من حيث جاور الصيف الشتاء ، ثم جاور الخريف الربيع ، وكل منها يقابل مجاوره ، لكن على المستوى الكلى تصنع المفردات الأربعة تخالفًا شاملاً يعبر عن موت الحياة داخليا عند الشاعر . وهذا الترتيب قد يختلف تبعا لاختلاف حركة المعنى فى ذهن الشاعر ، إذ يقدم فصلا على آخر ، لكنه يحتفظ بالنمط فى صورته الرباعية تعبيرًا عن إمتداد الزمن فى دورته الأبدية .

فمحمد مهران السيد فى (روما لمن يدفع) يدفع المعنى بوصول رموز البغاء إلى بيروت حيث يستقيم الطريق إليها من الراغبات فى تجارته ، فيقول :

كل الدروب تستقيم نحوها .. بلا التواء

– إلا طريق من يضمدون جرحهم .. – بخرقة الكفاف

تحمل فوق ظهرها من كل فج

نفاية البترول .. والشواذ ..

– والمناكب العجاف

والعملة الصعبة ،

فهاهنا الطوائف .. حول ما يقال إنها الكعبة

ولا تكاد تنتهى مواسم الحج

صيفا ، وفى الربيع .. والخريف ..

– والشتاء[1]

---

(١) ديوان ثرثرة لا أعتذر عنها – دار الموقف العربى سنة ١٩٧٨ : ٨٣ ، ٨٤ .

فالتقابل الرباعى جاء على ترتيبه على هذا النحو فى النص لاحداث مفارقة من لون آخر ، إذ ان الواقع فى بيروت مشوش ، تسير فيه الحياة فى خط تتقاطعه التواءات عفنة ، ومن ثم تقابل هذا الواقع مع حركة الطبيعة الأبدية كما نلمسها فى التقابل الرباعى .

ومن النادر أن يتجاوز شعر الحداثة الأنماط الثلاثية والرباعية ، وهذه الندرة لا تتأتى إلا فى موقف تتداخل فيه المشاهد ، ومن ثم تتداخل فيه انعكاساتها الذهنية التى تنطبع فى رموز لغوية تتوالى فى حركة متذبذبة أو متموجة لتصنع امتدادًا تقابليا نادرًا .

ويمكن رصد هذا الموقف – على ندرته – فى (شهود سفينة غارقة) عند فاروق شوشة ، إذ ان الصورة نفسها تفرض على الواقع اللغوى أن تتبعثر مفرداته فى شكل عشوائى ، لكنه فى عشوائيته يتحول تلقائيًا إلى لون من التخالف أو التقابل .

يقول فاروق :

يهتز كل شىء

الشارع يهتز

– العالم يهتز

– الأفق المحدودب فوق مدينتنا يهتز

– تهتز التفعلية ، تسقط فى إيقاع الزمن المثقل بالضوضاء

نخرج مذعورين ، نفتش عن مأوى ، نتماسك ، نهوى ،

نتصادم ، نقعى ، نتساند ، نسقط مذعورين[1]

ومفردات الصياغة هنا تكاد تتوافق مع مفردات الدلالة حتى على المستوى الصوتى ، وطبيعة الحدث قد فرضت نفسها على اختيارات الشاعر فغلبت منطقة الأفعال على غيرها من المناطق اللغوية ، ومنطقة (المضارع) على غيرها من مناطق الفعل ، ومن ثم كان انعكاس الدلالة من الصياغة ملموسا على المستوى الإدراكى الذهنى ، والمستوى المحسوس .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٤٢٤ .

وهذه الحركية المسيطرة على الصياغة قادتها إلى اختيارات تقابلية وتخالفية ساعدت بدورها على تكثيف الاضطراب فى كل مفردات السفينة التى ليست سوى مفردات العالم ذاته .

فالتقابل المتعدد كان عنصرًا أساسيًا فى بنية النص مما ساعد على نقل الصياغة إلى مستوى ، شعرى من الطراز الأول .

التجديد :

(١)

ونلاحظ فى هذا السياق أن شعراء الحداثة قد تعاملوا مع التقابل على مستويات مختلفة ، ولكن غالبية هذا التعامل يمثل امتدادا للتشكيل اللغوى القديم ، مع اختلاف فى توظيف هذا التقابل فى بنية التركيبة الشعرية ، ومع الإختلاف فى الناتج الدلالى الذى تفرزه البنية قديمًا وحديثًا .

لكن الملاحظ أيضا أن شعراء الحداثة كانت لهم مغامراتهم مع اللغة ، وهم فى هذه المغامرات لهم كشوفهم الخاصة بهم ، حيث وقعوا خلال إبداعهم على أنماط من اللغة التى وظفوها تقابليا أو تخالفيًا مستغلين الطاقة الدلالية فى كل مفردة على حدة ، ثم ربطها مع غيرها من المفردات فى نسق خاص ينتج المفارقة على المستوى الشكلى والمستوى الدلالى .

ولاشك أن هذا كله رصيد يضاف إلى جهد شعراء الحداثة ، حيث عن طريقهم أتيح للغة أن تتقبل ظواهر جديدة ، وبهذا أصبحت العلاقة بينهم وبين اللغة علاقة جدلية فيها الأخذ وفيها العطاء .

وقد يكون لهذه التقابلات الجديدة وجود قديم ، لكن التعامل معها كتقابل وتوظيفها على هذا النحو ، هو الجديد الذى نرصده فى هذا الجزء من الدراسة ، وهذا يمثل على نحو كبير موقف المبدع من المادة التى أسلمتها له لغته ، وكيفية تعامله معها ، لأن مثل هذا التعامل يحتاج إلى حساسية خاصة تهيء لصاحبها قدرة مميزة على مستويين :

الأول : التعامل مع القديم بصورته القديمة مع توظيفه توظيفًا جديدًا

الثانى : تخليق الجديد شكلا ووظيفة .

وهذان المستويان يتحققان بدرجات متفاوتة عند شعراء الحداثة ، لكن من النادر ألا نجد لأحدهم صورة تقابلية أو تخالفية جديدة ، خاصة وأن الواقع الذى يشكلهم يستدعى بالضرورة أنماطا تعبيرية تستطيع أن تتحمل كل أبعاده الاجتماعية والسياسية والثقافية ، ومن ثم وجدنا ثنائيات لغوية - عندهم - ليس بين مفرداتها أى لون من التقابل أو التخالف ، لكن الاستخدام المحدث لها نقلها إلى التقابل الذى يكاد يصل إلى درجة التقابل المعجمى .

وهذا النمط الجديد بعضه يفرزه الواقع الإجتماعى ، وبعضه يفرزه الواقع السياسى ، والبعض الآخر يستمد وجوده من مفردات الطبيعة ، أو مفردات الإنسان أو الحيوان ، وقد يكون مستمدًا من بعض القيم أو الرموز الدينية ، أى على وجه الإطلاق يمكن القول أن رؤية الشعراء لعالمهم مزجت بين النظرة القديمة والحديثة على صعيد واحد.

(٢)

وطبيعة الواقع الاجتماعى تفرز تقابلاتها داخل اللغة الشعرية ، وقد تكون التقابلات قائمة فى بنية الواقع قديما . ولكن الجديد هو استخدامها الشعرى ، فالأم لها وجودها الأول فى حياة الطفل ، أما الوجود الثانى فيمكن أن يكون لزوجة الأب التى تحتل مكانة الأم فى الشكل وإن ظل التناقض بينهما قائما فى أعماق الطفل ، ومن ثم نجد شاعرا كمحمد عفيفى مطر يستغل هذا المضمون الاجتماعى والنفسى ويقيم بناء شعريا يستمده من معجم الأسرة ، يقول فى (بكائية) :

وأمى غالها الصقر

وحطت بومة الأحزان فى الأشجار

طارت قبلة دموية الإيقاع فى الأفق

أبى قد جاء بالزوج الجديدة .. آه يا أمى

وزوج أبى تطاردنى[1]

---

(١) يتحدث الطمى : ١٢ .

واختزان الموروث الشعبى يبدو أثره فى اختيارات الشاعر ، بل وفى توزيع المفردات بحيث تتبدى كخرافة أو أسطورة لا كواقع معيش ، وتبدأ الصياغة بإحداث حركة أفقية فى المفردات حيث يتقدم (المفعول به) من حيث المعنى على بقية عناصر التركيب ، فهذا المفعول (أمى) هو محور الدلالة فى النص ، ومن ثم جاءت علاقة التضايف لتربطه (بالأنا) المتكلم إغراقا فى ذاتية الموقف ، وهو إغراق يرفعها من الذاتية إلى العمومية حتى ان المتلقى ليدخل شريكا فى إطارها من خلال استغراقه فى القراءة .

ويأتى معجم الحيوان ليؤكد البعد الشعبى فى الحكاية بجعل الصقر فاعلا للاغتيال ، ومن المدهش أن هذا الاغتيال قد تم على مستويين : مستوى الحضور بإيقاع الحدث على (الأم) ومستوى الغياب على ضمير الغائب (ها) ، وعلى هذا النحو يتحول الموت الخرافى إلى موت واقعى تترتب عليه نتائجه فى الأسطر التالية .

ففى السطر الثانى تتشكل نتائج فقد الأم فى رموز (طيرية) أيضا ، ثم إحداث حركة موضعية فى الصياغة باستخدام حرف العطف (و) بدلا من (الفاء) وبهذا الإحداث يصبح السطر الثانى جزءا تكميليا للسطر الأول ، أى أنه أصبح مقدمة ونتيجة فى آن واحد ، وهذا الإرتباط بين السطرين يمتد إلى البعد الزمنى المسيطر عليهما من الفعلين (غال وحط) .

والاختيارات النحوية فى السطر تقوم على تغليب منطقة (المخفوضات) وهى منطقة تعمل على شد المفردات دلاليا فى حركة تقدمية ، فالمعانى الإضافية والشعبية فى (البومة) تنسحب إلى ما يليها (الأحزان) بعلاقة التضايف ، ثم يستمر هذا التدفق باستخدام حرف الجر (فى) الذى يشد الحزن إلى الأشجار ، وبهذا تتشكل صورة غريبة ثلاثية الأركان من (البومة ، الأحزان ، الأشجار) لكنها فى الواقع تئول إلى شىء واحد من خلال العلاقات النحوية التى تجمعها .

ومع السطر الثالث تبدأ حركة مقابلة ، فالفعل (طار) يقوم باحداث مفارقة مع الفعل (حط) ، ثم تستمر المفارقة بتخليق (طائر) خرافى جديد يحلق فى الأفق هو (القبلة الدموية الإيقاع) وتخليق هذا الطائر يتم بهز أركان الدلالة توزيعيا عن طريق ربط الموصوف بغير صفته (قبلة دموية) ، ثم دفع الصفة لتضاف إلى غير ما هو لائق بها (دموية الإيقاع) ، ويلعب حرف الجر (فى) دورا مدهشا إذ يجمع التركيب كله فى وحدة واحدة ويلقى بها فى جوف الأفق .

وتتمثل درامية الموقف فى السطر الرابع بالعودة إلى الحركة الأفقية ، مرة أخرى ، حيث يتقدم الفاعل المعنوى (أبى) ليتوازن مع تقديم (أمى) فى السطر الأول ، ثم تندفع (قد) لتحتل مكانتها قبل الفعل لتنقل الحدث من مستوى الوهم إلى الحقيقة ، ويستمر الزمن الماضى مسيطرا على الموقف الشعرى بإضافة الفعل (جاء) المسند إلى (الأب) وهو إسناد يحقق هدفا دلاليا خاصا ، هو مسئولية الأب أولا وأخيرا عن مأساوية الموقف كله ، ومن ثم جاء حرف الجر (بـ) ليوحد بين الأب والزوجة الجديدة ، ونلاحظ (النقطتين) بعد الصفة ، إذ هما يتيحان لحظة زمنية تتوقف فيها الصياغة ، كما تتوقف الدلالة ، استعدادا ، لموقف تعبيرى جديد يحتاج إلى سكون مطلق تتبعه صرخة عالية من خلال اسم الفعل (آه) الذى يجمع الحدثية والثبوت فى دفقة صوتية واحدة ، ولا تكاد تتوقف هذه الصرخة حتى تتبعها أخرى فى حرف النداء (يا) الذى يعدل من حركة الصياغة تعديلا جذريا ، إذ ينقلها من الماضى إلى الحاضر الذى يقوم على المفارقة الضدية بين (الأم وزوج الأب) ، ومنذ هذه اللحظة التعبيرية تصبح الأنا طرفا أساسيا فى الصراع بإيقاعها مفعولا لفعل زوج الأب (تطاردنى) الذى جاء فى صيغة المضارع تساوقا مع الزمن الجديد الذى سيطر على الموقف الشعرى ، ليكون للصياغة زمنان : زمن الأم ، وزمن زوج الأب ، أما (الأنا) فهى واقعة تحت طائلة الزمنين ، راضية مرة وكارهة أخرى .

والواقع الاجتماعى يتشابك مع الواقع الحضارى فى إفراز تقابلات جديدة ، إذ يتعامل هذاالواقع أحيانا مع رموز معينة ويستغل طاقتها الإشارية استغلالا حضاريا ، لكنه يئول فى النهاية إلى شىء شبيه بالآلية التى تحكم سيطرتها على طبائع الناس من ناحية ، وعلى ما يحيط بهم من ناحية أخرى ، فبين اللون الأخضر والأحمر مخالفة لا تصل إلى درجة التقابل ، لكن مستحدثات العصر تستغلهما كطاقتين إشاريتين للأمن والخطر ، وخاصة فى (إشارات المرور) .

ثم يأتى شعراء الحداثة ليلتقطوا هذه الظاهرة الآلية بكل محتوياتها الإشارية التقابلية ويوظفوها تعبيريا توظيفا تقابليا أيضا ، ومحمد أبو سنة (فى الطريق) يقدم مشهدا حدثيا مفعما بالمفارقة عن حادث لطفلة تسقط فى دمائها ، ثم موقف العابرين الذين لا يعنيهم من الحادث إلا أنه حادث وكفى ، يقول :

وتابع الجميع سيرهم ، ما أعجز الكلام

سوى إشارة حمراء قف

إشارة خضراء من هنا انصرف[1]

والسطر الأول يبدأ (بالواو) التى تصل الحديث بما قبله ، ثم يأتى الفعل الماضى (تابع) وهو بحكم اختياره يعطى مؤشرا على ما سبقه من توقف قد وصل بما بعده من (المسير) ويأخذ الفاعل صيغة الشمول (الجميع) ، وجماعية الحركة هنا تزيد من الطبيعة الآلية المسيطرة على الموقف كله ، بحيث تذوب فيها الفردية واهتماماتها الخاصة ، وتحل محلها الأنانية الجماعية ، ومن ثم جاء المفعول مضافا إلى ضمير الجمع (هم) تأكيدا لانحصار الاهتمامات داخل الذات ، وضياع الفرد داخل هذه الكتلة البشرية المتحركة . وتتدخل (الأنا) فى موقف اعتراضى بالجملة التعجبية (ما أعجز الكلام) وهذه الجملة فاعلة فى الدلالة على مستويين :

الأول : تنصرف فيه إلى ما قبلها ، ولكنها فى هذا المستوى تفرغ شحنتها التعجبية ، لتمتلأ بشحنة جديدة هى مزيج من الدهشة والإنكار .

الثانى : تنصرف إلى ما بعدها ، وفى هذا المستوى تظل الشحنة التعجبية قائمة للمفارقة التى تبعث بين (توقف الكلام وإحلال العلامات الضوئية محله) ، وهى مفارقة تكثف من الآلية فى عالم المدينة التى اتخذت من هذه الرموز بديلا عن الكلام ، فأوامرها صارمة لا تقبل الجدل أو التردد ، ثم يكتمل التقابل بالجمع بين اللونين (الأحمر والأخضر) ، وكيف أن الأمر يصدر منها بالفعل (قف) و (انصرف) ، واختيارهما قد أدى إلى ناتج دلالى خطير ، إذ ان فاعلهما لا يمكن ظهوره بحال من الأحوال ، ومن ثم تصبح صيغة الأمر موجة إلى الداخل ، وبمعنى آخر تصبح الآلية مسيطرة خارجيا وداخليا على عالم المدينة .

وقد يفرز الواقع الاجتماعى تقابلات خالصة له ، وذلك نتيجة لتغير القوى داخل المجتمع ، وانتقال مركز الثقل من طائفة إلى أخرى ، وهنا تبرز التناقضات التى يرصد منها شعر الحداثة تقابلاته فى لونها الجديد ، فالمالك والعامل ، صورتان قديمتان فى التعامل اللغوى ، ومع تطور العصر يبدوان داخل نسيج اللغة الشعرية كطرفين لا يلتقيان ، بل ربما يتصارعان ، وهذا ما يمكن ملاحظته عند عبد العزيز المقالح فى قصيدته عن

---

(١) الأعمال الشعرية : ٥٦٧ .

(الشمس التى لا تمر بغرناطة) ، وفيها يعرض (لمهرة) خرافية يقودها شيخها ليمر بها فوق المدن النائمة ليوقظها ويبعث فيها الحياة ، وخلال هذه الحركة تأتى ملاحظات الشاعر عن المفارقة بين قوى المجتمع فيقول :

يجرى تحت حوافرها نهر العرق الأسيان ،

تسير به سفن العمال المكدودين

يبنون قصورا وجسورا للمال

يشربه ،

يشربهم فى غلب الليل ، كبار الملاك !

وتنام جياعا أطفال العمال ![1]

والدلالة تتحرك فى الأسطر على مستوى الرمز ، وعلى مستوى الواقع ، فمستوى الرمز يتحقق بانطلاق الفرس الأسطورى الذى تفجر حوافره أنهار العرق الأسيان ، ثم تستمر هذه التراكيب الأسطورية فى السفن التى تبحر فى أنهار الدموع .

أما مستوى الواقع فيتحدد مع بناء قصور المال وجسوره ، وشرب كبار الملاك لعرق الكادحين ، ونوم أطفال العمال جياعا .

ومتابعة التراكيب يتأتى معها عدة ملاحظات عن كيفية إنتاج الدلالة فى الأسطر المختارة ، إذ – فى السطر الأول – تتعانق الحركة الأفقية بالحركة الموضعية ، والتحريك الأفقى يتمثل فى الفصل بين الفعل (يجرى) وفاعله (نهر) بالظرف (تحت) ، وقد أدى هذا الشكل التركيبى إلى شد النظر إلى المنطقة السفلية حيث ترسم صورة أسطورية (لنهر من العرق) .

ثم تمتد هذه الحركة إلى السطر الثانى لتتقاطع مع الحركة الموضعية بإحلال حرف الجر (بـ) محل (فى) ، وهو إحلال يعمق البعد الدلالى إذ يجعل العرق محلا لسفن العمال ، ومحركا لها فى نفس الوقت .

---

(١) ديوان عبد العزيز المقالح : ٥٣٧ .

ويتحول الموقف فى السطر الثالث من السلبية إلى الإيجابية ، إذ يتحول جهد العمال إلى تهيئة القصور والجسور الذى يساعد أصحاب الأموال على ابتلاعها وابتلاع من تعبوا من أجلها .

ويصل كل ذلك إلى عقد المفارقة فى هذا الشكل الجديد بين (الملاك) و (العمال) إذ هما الطرفان الأساسيان فى خط المعنى السابق عليهما . وطبيعة الواقع الاجتماعى تشمل خليطا من البشر مختلفى الأحوال والأشكال ، ومن هذا الخليط البشرى يقدم الشعر الحديث نموذجا تقابليا جديدا من حيث الربط ، وقديما من حيث الاستعمال ، وهذا النموذج هو (الساذج والمتفلسف) يقول مهران السيد فى (قمر الغنوة والآه) :

كانت أرض الساحة .. كالكأس الملأى بالأحزان

طفحت بحشود ..

فيها المتخم والجوعان ..

الشارب والظمآن

الغافل .. والمتيقظ ، والمتأفف

الساذج والمتفلسف

الأهل مع الأغراب[1]

وتحديد البعد المكانى – فى هذا الجزء المختار – يعتمد على بناء الصورة التشبيهية مع تخليق وجه شبه يقوم على إحلال بدائل تعبيرية ، إذ تأتى الصفة (الأحزان) لتحل محل الموصوف (الحزانى) .

ومن الواضح أن الصياغة متمايزة – فى السطر الأول – إذ يبدو فيها واضحا الانفصال بين طرفى التشبيه عن طريق وضع النقط فاصلا بين الطرفين وزرع أداة التشبيه (ك) ، وهذا التمايز كان تمهيدا تعبيريا للتلاحم فى السطر الثانى ، حيث استمر البناء التشبيهى بإستمداد صفتين من الطرفين السابقين ، وهم (الطفح) المستمدة من الكأس ، و (الحشود) المستمدة من (الساحة) .

---

(١) زمن الرطانات : ٣ ، ٤ .

ثم يعود التمايز مع السطر الثالث مرة أخرى باستخدام التقابلات بين (الشارب والظمآن) ، ثم السطر الرابع ، الذى يجمع بين التقابل والتخالف ، ثم فى السطر الخامس يحدث تقابل آخر يعتمد فيه الشاعر على الدلالة الشائعة ، إذ يحدث فيها نقلا آخر فى الطرف الأول من التقابل بإعطاء لفظة (الساذج) معنى السطحية والبساطة ، لكى تتقابل مع الطرف الثانى الذى يعطى معنى العمق والتركيب ، وبهذا النقل أمكن إضافة لون تقابلى شعرى ، ليكون مع ما يليه وما قبله صورة تفصيلية للحشود التى طفح بها الميدان.

(٣)

وكما أفرز الواقع الاجتماعى بعض ألوان التقابل الجديدة فى التعامل معها على مستوى اللغة الشعرية ، كذلك أفرز الواقع السياسى تقابلاته الجديدة أيضا ، حيث كانت اختيارات شعراء الحداثة منصبة على مفردات منفصلة ، ثم خلقوا منها أشكالا تقابلية تنم عن واقعهم العام وواقعهم الخاص .

والحقيقة أن الواقع السياسى قد أفرز كثيرا من الأفكار الهروبية التى دفعت كثيرا من شعراء الحداثة إلى الفرار من عصرهم والحياة فى عصور أخرى قد تكون سابقة عليهم أو لاحقة لهم ، وهنا تلعب الإسقاطات والرموز دورا بارزا فى إنتاج الدلالة عموما ، ودلالة التقابل خصوصا ، وفى مثل هذا الإطار تتعامل لغة الشعر مع بعض القوالب التعبيرية ذات البعد السياسى وتنقلها إلى مستوى التعامل الفنى اللغوى .

ويمكن ملاحظة هذا النمط التعبيرى عند أمل دنقل فى قصيدة (من أوراق أبو نواس) كذا .

والشاعر فى هذه القصيدة يحدث نقلة تاريخية بالعودة إلى زمن أبى نواس حيث يصطحب معه هموم زمانه ليلهو بها على لسان الشاعر القديم الذى يتقمصه :

« ملك أم كتابة ؟ »

صحت فيه بدورى ..

فرفرف فى مقلتيه الصبا والنجابة

وأجاب : « الملك »

دون أن يتلعثم .. أو يرتبك

وفتحت يدى ..

كان نقش الكتابة

بارزا فى صلابة ![1]

والظاهرة الهروبية هنا تأتى على مرحلتين ، الأولى هروب داخلى فى الزمن الخاص من مرحلة النضج والكبر إلى مرحلة الطفولة .

الثانية هروب فى الزمن العام من الحاضر إلى زمن أبى نواس .

وهذا اللونان من الهروب ينشران داخل الصياغة لونا من العبثية التى قد تريح الأنا ظاهريا ، لكم تظل كآبتها مستقرة فى أعماقها الخفية ، والعبثية تبدأ مع السطر الأول فى لعب الصغار بالعملة المعدنية التى يتطلعون من خلالها إلى التنبؤ وإستكشاف الغيب ، لكن حتى العبث الصبيانى يظل محكوما بإطار الحاضر المرير الذى يدور بين لونين من السلطة يرمز لأحدهما بالملك والآخر بالكتابة ، وبهذا الأداء أفادت الصياغة لونا تقابليا جديدا ينقله من مستوى التعامل اليومى المألوف إلى مستوى الأداء الشعرى .

والإسقاط فى هذا التقابل يمكن متابعته من مواجهة الطرف الأول بالثانى ، فإذا كان الأول يتحمل التعبير عن فترة معينة فى حكم مصر ، فإن الطرف الثانى بالضرورة لابد أن يشير إلى المرحلة التالية ، ولأن الواقع الذى كان يحيط بالشاعر مرفوض ، كان لابد من عقد المقارنة بينه وبين عهد سابق عليه ، وهذه المقارنة تقوم على تساوى الطرفين نتيجة لغرس (أم) بينهما ، بحيث يصبح ما قبلها معادلا لما بعدها . وهذا التعادل يتحقق باستحضار الأداة التعبيرية الغائبة كتابة ، الحاضرة دلالة وهى (الهمزة) الاستفهامية .

ولأن السطر الأول يتحمل مضمون الموقف كله ، أو مضمون القضية كلها ، جاء بين علامتى تنصيص ، أى أن المسألة أن تكون فى ظل هذه السلطة أو تلك .

والسطر الثانى يشير إلى أن هذا الإطار الحوارى مسبوق بجزء آخر كان السائل هو الصديق والمسئول هو (الأنا) ، وكأن المسألة أصبحت خيارا إما هذا وإما ذاك ، وكأن

---

(١) ديوان أمل دنقل : ١٨٣ .

العبث الصبياني قد تحول إلى إطار سياسي لابد فيه من الإنحياز إلى أحد الطرفين ، إما السلطة الفوقية (الملك) وإما السلطة التحتية (الكتابة) .

وفي الجزء السابق من النص اختارت (الأنا) الكتابة رمزا لإنحيازها للسلطة التحتية ، لكنها تكشفت أن هذا الاختيار كان في الحقيقة اختيارا للسلطة الفوقية بدليل استقرار العملة على الوجه المنقوش عليه صورة الملك .

أما في هذا الجزء فإن السؤال موجه من الأنا إلى الآخر الذي اختار عكس اختيار (الأنا) ، ولكن انتهى أيضا إلى نفس النتيجة ، أي أن المسألة قد آلت إلى تساوي الطرفين ، ومن ثم كان الهروب الزمني من واقع مرفوض إلى زمن يمكن نسيان الواقع فيه ، إما باللهو والعبث ، وإما بالارتماء في أحضان الخمر والمجون ، أو بمعنى آخر : الحل هو عالم الضياع عند أبي نواس .

المهم عندنا هذا التوظيف التعبيري للتقابل الذي حقق عدة مستويات دلالية على صعيد واحد ، لعل أهمها أن (العملة) أصبحت سيدة الموقف ، ومنها تتحقق السلطة في كافة مستوياتها .

ويكاد يكون واقع أمل دنقل كله واقعا مرفوضا ، ومن ثم كانت ظاهرة الهروب هي أكثر الظواهر سيطرة في ديوانه ، وقد يكون هذا الهروب في الزمن كالنص السابق ، وقد يكون هروبا من الحياة كما في (الإصحاح الخامس) من (سفر ألف دال) ، حيث يقول :

زمن الموت لا ينتهي يا ابنتي الثاكلة

وأنا لست أول من نبأ الناس عن زمن الزلزلة

وأنا لست أول من قال في السوق :

إن الحمامة - في العش - تحتضن القنبلة[1]

فالهروب كان من زمن الحياة إلى زمن الموت ، إذ ان الزمن الثاني هو الخالد الممتد في العالم الآخر ، والموت هنا محقق (للأنا) ، ومن ثم وصفت الابنة بالثاكلة .

وبروز (الأنا) غلاب في الأسطر المختارة ، وكأن هذا البروز كان عاملا في إظهار التقابل بين (الأنا في زمن الموت) و (الأنا في زمن الحياة) إذ ان عملها في الزمن الثاني هو التمهيد للزمن الأول عن طريق النبوءة بعلامات الساعة الكلية والجزئية .

---

(١) السابق : ١٦٥ .

وإذا كانت العلامة الكلية مستمدة من التراث الدينى (الزلزلة) ، فإن العلامة الجزئية أو الصغرى تعيش فى الواقع اليومى للمجتمع ، وليست هذه العلامة سوى الجمع بين مفردتين على سبيل التقابل الذى تفرزه طبيعة الحياة اليومية (الحمامة – القنبلة) .

والتقابل يأتى على مستوى تحولات دلالية متتابعة ، إذ كان الطرف الأول مشحونا بمستويات دلالية يقود كل منها إلى الآخر ، فالطائر الهادىء الوديع ، يتحول إلى رمز للأرض ، ثم إلى رمز للسلام ، وتلعب الجملة الإعتراضية – فى العش – دورا بالغا فى تأكيد هذه المعانى ، وصولا إلى الطرف الثانى الذى جاء بعملية تبادل لفظى ودلالى ، إذ ان الاحتضان يكون للبيض ، رمز الصفاء والشفافية ، ورمز الحياة المتجددة ، لكن الاستبدال هنا يتم بو ضع (القنبلة) محل البيضة ، فتتولد طاقات تعبيرية تشعل التقابل الدلالى الذى لم يتحقق على مستوى الإختيار اللغوى ، وبمعنى آخر نقول ان التقابل هنا كان جديدا فى محتواه الدلالى ، وإن ظل الطرفان بعيدين على المستوى الشكلى إذ لا تناسب بينهما على وجه من الوجوه .

بل ان الواقع السياسى فى إطاره القومى له مفرداته التى وقع شعراء الحداثة على بعض تقابلاتها واستغلوها كقيمة تعبيرية جديدة ، وربما كان أكثر هذه التقابلات جدة وانتشارا التقابل الذى أفرزته القضية الفلسطينية بين (اللاجئين واليهود) .

يقول السياب فى (قافلة الضياع) :

الليل يجهض فالصباح من الحرائق .. فى ضحاه
الليل يجهض فالحياة
شيء ترجح لا يموت ولا يعيش بلا حدود
شيء تفتح جانباه على المقابر والمهود
شيء يقول « هنا الحدود !
هذا لكل اللاجئين ، وكل هذا ...
لليهود ![1]

واختيارات الشاعر تنصب على معجم سوداوى مظلم ، تبدأ من الليل لتنتقل منه إلى (الإجهاض) ، ثم إلى (الحرائق) ، ثم (انعدام الموت والحياة) ، ثم (المقابر) .

---

(١) أنشودة المطر : ٥١ .

وداخل هذا المعجم تأتى مجموعة من التقابلات التى يتحقق معها درامية الموقف حيث التحرك من (الليل) إلى (الصباح) فى السطر الأول ، ثم من الليل إلى الضحى ثم التحرك من (الموت) إلى (العيش) فى السطر الثالث ، ثم من (المقابر) إلى (المهود) فى الرابع ، ثم تأتى نهاية التقابلات كناتج طبيعى لكل ما سبقها من عناصر المفارقة ، إذ آل الأمر إلى أن أصبح أصحاب الأرض (لاجئين) بعد أن استولى عليها (اليهود) .

وتكاد المفارقة تغطى المساحة التعبيرية فى السطر الأخير كله ، بحيث يمكن القول ان البنية كلها بنية تقابلية نتيجة للشكل التركيبى للصياغة ، فاسم الإشارة يسبق لفظ العموم ليعطى معنى الجزئية ، ثم يعكس الترتيب فيسبق لفظ العموم اسم الإشارة فينتج الكثرة ، وهذه الكثرة احتاجت مساحة تعبيرية أكثر اتساعا ، فملأها الشاعر بالنقط الثلاث ، ومن ثم يكون تفريغ الجزء السابق من النقط مشيرا إلى ضيق المساحة المعطاة فى الكم والكيف للاجئين .

وفى هذا الواقع السياسى قد تستخدم بعض الموروثات الدينية لتتحمل فى موضعها قضايا العصر ، وأولها قضية الحرية ، ومنها تنبثق كل قضايا المجتمع ، التى تنبثق كلاما ثم تتحول إلى فعل .

ومن هذا المنطلق يجعل عبد المعطى حجازى (المجد للكلمة) لأنها منطلق الحركة الفاعلة فى كل الجبهات .

يقول حجازى :

الكلمة روح

لو قالتها شفة مسيح

وهى تراب

فى شفة يهوذا الكذاب

يا شعراء

يا كتاب

يا حراس الكلمة

قولوا المجد لها

حارسة الوحدة

جامعة الكلمة[1]

وكلمة الحرية بطاقاتها المتفجرة هى أساس الحركة الدلالية فى الأسطر ، لكنها لا تعيش فى فراغ وإنما تعيش على ألسنة البشر ، وتعيش فى أفعالهم ، ومن أجل هذا أخذت مستويين ، مستوى التحقق الفعلى فتكون روحا محلقة ، ومستوى الزيف الباطل فتكون ترابا ، وهذان المستويان يتشكلان صياغيا فى متقابلين قديمين مدلولا جديدين تعاملا شعريا هما(المسيح ويهوذا) . والتوظيف هنا يكتسب أبعادا هامشية فيها القداسة والصدق من جانب ، وفيها الخيانة والضلال من جانب آخر.

(٤)

وبجانب المحورين السابقين نلاحظ أن شعراء الحداثة يصنعون تقابلاتهم الجديدة مما يرصدونه فى مفردات عالمهم ، سواء ما يتصل منها بالإنسان أو بالحيوان ، أو بمظاهر الطبيعة ، وكلها شواغل ذهنية داعبت ملكة الشعر عندهم فاستنبطت ألوان المفارقة فيها وجعلتها تركيبية فى بنية الأسلوب الشعرى .

ومن المؤكد أن هذه المفردات ةكانت قائمة من حيث التعامل اللغوى فى مستواه العادى المألوف ، لكن الجديد هنا هو نقلها إلى مستوى الأداء الفنى من ناحية ، وإكسابها طبيعة المفارقة من ناحية أخرى .

فمن المفردات التى تتصل بالإنسان ما يمكن أن يصيبه مرضيا بشلل بعض أعضائه ، مع بقاء بعضها الآخر على حيويته ، هاتان ظاهرتان مألوفتان تماما ، لكن المدهش أن يوظف شعراء الحداثة المخالفة القائمة بين هذين النمطين شعريا ، كما فى قصيدة مهران السيد (ما قالته الليلة الماضية) حيث يتحدث عن أمه وهى تحاوره ، وتلقنه دروس التجربة عن الواقع الصعب الذى ضاع فيه الأمن ، فمنه تأتى المعرفة :

---

(١) ديوان أحمد عبد المعطى حجازى : ٤٥٥ .

علمنى ..

وسقانى الألف إلى الياء

ولذا ، وهن القلب .. ولاكته الأدواء

وتركت البيت مساء

يتوكأ نصفى المشلول .. على الحى[1]

ففى عالم التمزق والضياع يكون البحث عن الفاقد الحسى والمعنوى أبرز مظاهر الذات ، ومن هنا يكون الارتكاز على رمز يعطى بلا موانع وبلا انتظار للثواب ، و (الأم) هنا رمز العطاء الخالد ، سواء أكانت أمومة بالولادة أم أمومة بالاحتضان والرعاية ، فهى أمومة مطلقة على كل حال .

ولأن التعليم يتسع طولا وعرضا لمعلوم يغطى مساحة الواقع ، كانت بنية الأسطر مكثفة الدلالة ، وهذه الكثافة استدعت التعامل مع حيل الطباعة أكثر من مرة عن طريق وضع النقط إعلاما بالغائب شكلا ، الحاضر بالقوة ، فالسطر الأول يحتوى على مفردة واحدة ، لكنها من حيث تركيبها الجزئى تحتوى على تركيب متكامل العناصر ، ففيها الحدث والزمن الناتجان من الفعل (علم) وفيها الذات الفاعلة ، من تحمل الفعل لضمير الغائب (هو) ، وفيها الذات الواقع فيها - وليس عليها - الحدث .

وتكرار هذا النمط التركيبى فى السطر الثانى هو الذى نقصده بالكثافة الدلالية التى تكاد تخرج عن حدود الصياغة ، ومن ثم كان التعامل مع الوسائل الصياغية التى سبق الإشارة إليها .

ولأن الأمومة المعلمة كانت أمومة مطلقة ، جاء التعليم ممتدا بين متقابلين هما (الألف) أى البداية ، (والياء) أى الخاتمة .

ويأتى السطر الثالث كناتج دلالى لما سبقه ، إذ للقلب قدراته المحدودة التى لم تستطع استيعاب هذا المعلوم بجملته دون أن تصاب بالوهن والضعف ، ومن ثم كانت الفكرة الهروبية - فى السطر الرابع - كوسيلة للهجرة النفسية من عالم المرض إلى عالم الصحة ،

(١) ثرثرة لا أعتذر عنها : ١٠٦ .

وفى هذا المنعطف الدلالى يأتى التخالف بين (المشلول والحى) ليعبر عن انقسام الذات وتمزقها فى واقعها المرفوض .

وقد يتم بناء الشكل التقابلى عن طريق نقله من مستوى الأداء الإخبارى ، أو حتى من خلال التحاور اليومى بين عامة الناس ، إلى مستوى الأداء الشعرى ، وفى هذا البناء يكون الإستمداد من عالم الحيوان لا الإنسان .

فالجمع بين القط والفأر كصورة تقابلية تشيع شيوع المثل ،لكن محمد أبو سنة يستغل هذه القيمة التعبيرية شعريا فى قصيدة (حلم ملكى) فيقول على لسان الملك :

نزلت للحدائق التى تهتز فى الدخان

وجدت عشرة من القطط

تطارد الفئران

خرجت من رياش الزهو والقصور

أسائل الذليل والفخور

من يشترى العبيد والاماء والتيجان

لقاء ليلة من الأمان[1]

والنص يحدثنا عن ملك يحكم بشريعة صنعها لنفسه لتحقق له السيطرة الظالمة ، لكنه يكتشف فى داخل قصره الخديعة والغدر والتآمر ، ومن ثم كان البحث عن الأمان مهما كان الثمن ، والنص يتحرك فى شكل أسطورى من خلال استخدام الحلم فى عملية الكشف ، ثم الوقوع على ألوان التقابل فى هذه الأثناء .

والأسطر التى معنا تكشف عن حوار زمنى مدهش من خلال زرع الأفعال فى النص ، فالسطر الأول يبدأ بالفعل الماضى (نزل) الذى يلتحم بالمضارع (تهتز) وهو تلاحم يكاد يوحد بينهمابحيث يتداخل الزمنان ليخلفا زمنا جديدا ليس ماضيا أو مضارعا ، وإنما هو زمن الحكاية ، ففيه الماضى المستمر ، الذى يلتحم بالحاضر المستمر أيضا .

(١) الأعمال الشعرية : ٥١٨ .

ومن اللافت أن هذا الحوار الزمنى كان يجرى من خلال (الأنا) (الآخر) أما الماضى فهو ملازم (للأنا) نزلت ،وجدت ، خرجت ، أما المضارع فهو ملازم للآخر ! تهتز —تطارد — يشترى ، وبمعنى آخر فإن انقسام الزمنين بالنظر إلى الطرفين وإتصالهما بالنظر إلى البعد الزمنى معناه أن (الأنا) الحاكية هى جزء من هذا الواقع المؤلم الذى يقوم على أبنية تقابلية نلحظها فى (الحدائق — الحرائق الدخانية) و (القطط — الفئران) و (الذليل — الفخور) و (العبيد — التيجان) .

وداخل هذا التخالف والتقابل يزرع الشاعر هذه الصورة الشعبية ويوظفها فى النزول بالعالم الملكى إلى عالم الحيوان حتى يتداخل العالمان كما تداخل الزمنان .

والإستمداد من عالم الحيوان فى صنع التقابل قد يتغير بإيجاد نوع من المخالفة بين الطرفين ، لكنه يظل على جدته تعبيريا ووظيفيا ، وفاروق شوشة يصنع هذا التخالف على نحو عجيب فى (الغربة) حيث المواجهة الحاسمة مع الصور الشوهاء فى عالمه :

أنتم يا جبناء الحرف ويا لعبة هذى الأيام

يا أبناء الصمت ، ويا أحفاد التيه

يا فرسان الليل ويا جرذان النور

أوشك أن أطعنكم بالسيف المبتور[1]

والأسطر المختارة تمثل حوارا بين (الأنا) و (الأنتم) حقيقة أنه حوار من طرف واحد ، لكن الطرف الآخر موجود بالقوة ، وهذا الوجود يتجسد فى السطر الرابع من خلال التخالف بين (الفرسان والجرذان) حيث تلعب الصيغة النحوية دورا بارزا فى تشكيله من حيث شد الدلالة فى (فرسان) إلى (الليل) لتنتج الجبن بدلا من الشجاعة ، ثم شد الدلالة فى (جرذان) إلى (النور) لتنتج الجبن أيضا ، فهو تخالف يؤدى إلى نوع من التماثل الذى سنعقد له دراسة مستقلة .

وقد يستمد شعراء الحداثة تقابلاتهم الجديدة من مفردات الطبيعة حيث يؤلفون بين بعض المفردات فى ثنائيات تعطى مدلول التقابل إن لم تزد عليه ، ومن هذا ما قدمه عبد المعطى حجازى فى (الموت فى وهران) ،

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ١٥١ .

ليسوا فراشات ، وليست شموع

تلك التى تقحمتها الجموع

نار .. لهيب النار فى قربها

وقلبها الوحش حقد ، وجوع

وهم يغزون الخطى نحوها

كأنما يستقبلون الربيع

يرون فى دخانها أغصنا

ويحسبون الجمر زهرا ينيع[1]

وتتحرك الدلالة فى الأسطر على محورين ، محور المدينة من الداخل ، ومحور المهاجمين من الخارج ، ويلعب البناء التشبيهى دورا رئيسيا فى إفراز الدلالة ، حتى مع استخدام صيغة النفى (ليسوا ، ليست) تظل الأبنية التشبيهية قائمة ضمنيا لتجسد اندفاع المهاجمين فى شكل محموم ، يدرك الخطر ولكنه يعدل من طبيعته من خلال البناء التشبيهى أيضا ،فالخطر أصبح ربيعا تارة ، وأغصانا تارة ثانية ، وزهرا تارة ثالثة .

وبرغم ظاهرة التداخل المسيطرة على بنية الأسلوب فى الأسطر ، برغم ذلك تظل علاقة المفارقة قائمة ، وخاصة فى السطر الأخير الذى يجمع بين مفردتين على سبيل المخالفة .

وغالبا ما يكون هذا النمط من المفارقة معبرا عن عمق حسى يستمد جذوره من مدرك عقلى ، ومن ثم يصح التأليف على هذا النحو التقابلى ، يقول محمد أبو سنة فى (قلبى يفر بلا اتجاه) :

شفتاك من عسل ونار

وكواكب بعثت من الزمن القديم

مـن السـديـم[2]

---

(١) ديوان أحمد عبد المعطى حجازى : ٣٧٦ ، ٣٧٧ .

فالخطاب الشعرى يحكى عن شفتين لهما بعد نفسى وبعد ذهنى ، والبعد النفسى ينعكس فى محسوسين أحدهما يعتمد على التذوق ، والآخر يعتمد اللمس وسيلة لإدراك أثره ، ثم يتدخل الذهن بدوره فى الربط بين الطرفين وإعطائهما نوعا من التوحد الذى يشمل المتعة ويكثفها خارجيا وداخليا .

من كل هذا نلحظ أن شعراء الحداثة لم يكتفوا بتلقى اللغة ، وإنما كان لهم دورهم فى الخلق اللغوى ذاته وذلك من خلال عملية التوزيع التى جمعوا فيها بين أفراد متباعدة أو متقاربة ، فصنعوا بذلك أبنية خاصة بهم ، فكثفوا بذلك طبيعة خطابهم الشعرى ، بحيث أصبح من المتعذر على محلل شعرهم أن ينفذ من صياغتهم إلى عالمهم ليطابق بين ما قالوه وبين هذا العالم ، بل ان الفكر التحليلى يشعر أمام هذه الصياغة بسد أو حاجز يعوق عملية الاختراق ، ومن ثم يصبح المجال مهيئا للتأمل العميق فى البنية التكوينية ، والنفاذ إلى عناصرها ، ثم اكتشاف النظام الذى يهيمن عليها .

وربما فى هذا السياق نتذكر بعض المقولات النقدية القديمة حيث كان النقاد يصفون بعض الشعراء بأنهم (سحرة) ، ومفهوم السحر يتحقق بتجاوز المألوف إلى غيره ، وخرق العادة ، ولا يمكن تصور كل ذلك إلا بربط الشاعر باللغة ودوره فيها ، وقدرته على التعامل معها من طريق غير مألوف ، فمثل هذا المصطلح النقدى لم يكن مجرد انطباعات وقتية يرمى بها الناقد ، وإنما كان شفرة يتعامل بها مع المتلقين الذين – لا أشك– فى أنهم كانوا على وعى بالمصطلح وحدوده ودلالته.

---

(٤) الأعمال الشعرية : ٥٣ .

التماثل

ويتصل بالتقابل والتخالف ما نسميه بالتماثل الذى يئول إلى المشابهة ظاهريا ، لكن التأمل فيه يؤدى إلى إدراك عنصر المفارقة المستكن فى جوهره .

والحقيقة أن إدراك التماثل عملية ذهنية خفية لابد وأن يعينها حدس داخلى أيضا ، ذلك أن الدال يرد كعنصر فى بنية الأسلوب ، ومن ثم يشغل الذهن فورا بالارتداد إلى المدلول لإدراك المطابقة أو عدمها ، وهذه مرحلة أولية تتبعها عملية (تخزين) فى الذاكرة بحيث تتراكم الدوال ملازمة لدوالها تارة ، ومنحرفة عنها عنها تارة أخرى ، فإذا ما ورد نفس الدال فى نفس السياق جاء كعملية مزدوجة : أحدها ربط الدال بمدلوله من ناحية ، والأخرى الحدس الداخلى الذى يساعد على مطابقة المماثل بمماثله ، أو بمعنى آخر مطابقة الجديد بالقديم ، أو الثانى بالأول .

ومن هذا المنطلق كان التماثل غير التكرار وغير التقابل ، إذ انه يفقد ما فى التكرار من تساوى الدالين تساويا مطلقا ، كما يفقد ما فى التقابل من التخالف الشكلى ، فهو يأخذ من هذا وذاك ويقدم بنية مفارقة تجمع بين التكرار والتقابل ، أو بينه وبين التخالف ، فيحدث بهذا الجمع اهتزاز فى عملية إدراك المماثلة داخليا وإن ظل لها وجودها الشكلى .

وقد رصد القدماء عدة ألوان يمكن أن تندرج فى هذا النمط التعبيرى ، رصدوها من حيث الشكل دون أن يقوموا بكشف دورها فى بناء الأسلوب ، وتوظيفها كبنية دالة تعكس حركة الذهن عند مبدعها ثم تصله بنفس الحركة عند متلقيها ثانيا ، على أن يؤخذ فى الاعتبار أن عملية التحرك الذهنى تأخذ قمتها عند الوقوع على التماثل ، أى عند مجىء الدال مرة ثانية ، إذ يعجز الحدس عن إدراك التطابق ، ومن ثم ينتقل منه إلى التقابل أو التخالف ، أو بمعنى آخر يحاول إدراك مدى الانحراف بين المدلولات لا بين الدوال .

وإذا كان القدماء قد وضعوا التوصيفات المناسبة لهذه الأنماط التعبيرية فإننا بدورنا سنقوم باستغلال ما توصلوا إليه من أشكال للبنى التعبيرية ، ثم محاولة الكشف من وظيفتها فى شعر الحداثة بتفكيك عناصر البنية التماثلية ثم إعادتها من خلال عملية تحليلة تبدأ من الصياغة وتنتهى بها.

(١)

والأبنية التماثلية تأخذ طبيعة متمايزة ، إذ قد يأتى التماثل عن طريق المصاحبة ، وهذا اللون التعبيرى أطلق عليه القدماء اسم (المشاكلة) ، واختيار التسمية على هذا النحو يرمز إلى حركة العقل فى الربط بين الدوال فى الظاهر وبين المدلولات فى الباطن ، إذ تأتى المصاحبة ظاهرة أحيانا ومقدرة أحيانا أخرى ، وبالضرورة لابد أن يلعب الخيال دورًا مؤثرا فى هذا النمط التعبيرى عن طريق التقارن ، لكنه لا يصل فى الدرجة إلى دور الخيال فى الأداء المجازى ، ومن ثم قال بعض البلاغيين انه ليس من الحقيقة ولا من المجاز[١].

وأهمية هذا النمط تأتى من طبيعة العدول المتمثلة فيه ، وهو ما يعبر عنه الأسلوبين المحدثون بالانحراف ، غير أن اختيار البلاغيين القدماء لتعبير العدول أدق - فى رأينا - من لفظة الانحراف ، إذ الأخيرة تشمل إيحاءات إضافية قد لا تناسب السياق ، ولعل أهم هذه الأيحاءات فى إيحاء الخطأ ، وهو أمر غير وارد فى تعبير العدول .

ومما لا شك فيه أن التحرك العدولى هنا يأتى على مستويين ، إذ هو عدول على مستوى الشكل فحسب ، أما على مستوى الباطن فإن الدلالة تأخذ امتدادها الطبيعى ، وليس معنى هذا أننا نؤمن بانفصال الشكل عن المضمون ، وإنما هو مجردرصد للتوالد الدلالى وما ينتابه من تغيرات ينتهى بها الأمر إلى ظهور المولود الدلالى الجديد فى شكله المألوف الذى يحتوى كليته دون فصل بين شكل أو مضمون .

وشعراء الحداثة عندما يتعاملون مع هذه التركيبة إنما يستغلون طاقة لغوية تفجر المعنى من غير مصدره الطبيعى ، وكأن حركة الذهن تسبق حركة اللسان فى إفراز الناتج الدلالى .

ومنذ قليل عرضنا للبنية التقابلية فى نص عبد المعطى حجازى (الموت فى وهران) وامتداد هذه البنية فى ذات النص يؤدى إلى تحول شكلى من تقابل ظاهر إلى تقابل مضمر ، فالفقرة الأولى من النص - والتى عرضنا لها - تمثل هذا الظهور التقابلى ، أما الفقرة الثانية فتمثل الجانب المضمر ، حيث يقول عن الأبطال المتجهين إلى وهران طلبا للشهادة :

---

(١) انظر مواهب الفتاح : ٤ / ٣١٠ .

من أبدل المعنى ، فصار المنى

أن يلتقى صريعهم بالصريع

ومن أضاء للعيون الردى

وأطلع الفجر قبل الهزيع[1]

والأسطر تقوم أساسا على تبادل الدلالة داخليا ، وهذا ما تشير إليه الصياغة فى السطر الأول ، على معنى أن (أنا) المتكلم ترصد موقفا تبادليا من حالة سكون وخمود إلى حالة حركة واشتعال ، ومن ثم تأتى (الفاء) فى السطر الأول لتشير إلى أن ما يليها هو ناتج لما قبلها ، ثم تنضم (صار) إلى (أبدل) ليكون الناتج تحولا على مستويين ، خارجى وداخلى ، أو بمعنى أصح هناك محرك للمجموع خارجيا ،وهناك محرك فى داخلها يدفعها إلى هذا التحرك .

ثم يأتى السطر الثانى بالشكل المحسوس للتغير عن طريق (المشاكلة) بين الدالين (صريع ، صريع) ، ومن المدهش أن التشاكل هنا يأتى على عكس المشاكلة التى رصدها القدماء ، إذ ان المعنى يتحرك من اللفظ الثانى للأول ، أما عند القدماء فهو العكس فى مثله قوله تعالى : ﴿ وجزاء سيئة سيئة مثلها ﴾ إذ ان السيئة الأولى على التحقيق ، والثانية على المشاكلة ، بينما عند حجازى يأتى التشاكل فى خط معاكس ، إذ الصريع الثانى على التحقيق ، والأول على المشاكلة ، ومن هنا نلاحظ أن حركة المعنى تسبق حركة اللفظ كما قلنا ، فهؤلاء المهاجمون يعرفون مقدما ما ينتظرهم ، ولكن هذه المعرفة لا تثنيهم عما أقدموا عليه .

ويلاحظ أن التبادل الدلالى يستمر مع السطرين الأخيرين فى طلوع الفجر قبل الهزيع ، فهذه الحركة الزمانية التبادلية تتوافق مع الحركة التبادلية فى السطر الثانى ، ومن ثم تصبح البنية فى الأسطر الأربعة بنية تبادلية خالصة تستبطن حقيقة المناضلين خارج وهران وداخلها .

ومن المدهش أن عبد المعطى حجازى يتعامل مع صيغة التماثل على نحو آخر يئول فيه تماثله إلى لون من التقابل على المستوى الباطنى ، ففى قصيدة (اللقاء الثانى) يقول :

---

(١) ديوان أحمد عبد المعطى حجازى : ٢٧٧ .

بعد فراق طال يا حبيبتى ،

جاء اللقاء

الله توج البكاء بالبكاء[1].

والبنية فى الأسطر بنية تقابلية خالصة ، لكنها فى السطر الثالث تأخذ صورة تماثلية بين (البكاء ، البكاء) فمن حيث المستوى الباطنى يتم العدول من الدلالة الأولية وهى البكاء إلى دلالة ثانية متمايزة ، حيث يكون البكاء الأول ملازما لعملية الفراق ، ثم البكاء الثانى ملازما لعملية اللقاء ، ومن هنا اختلف البكاءان مضمونا وإن إتفقا شكلا ، وربما كان هذا الشكل التعبيرى نتيجة مباشرة لتفاعل نفسى عميق يرى الوحدة فى الثنائية ، ومن ثم جاء حرف الجر (ب) بين الدالين المتماثلين ليشد دلالة الأول إلى الثانى ويصلها به فيصيرها إلى وحدة وجودية تتسابق مع الوحدة الشعورية .

ومن المؤكد أن شعر الحداثة لم يكن كله مخالفة لصورة التماثل كما جاءت فى المشاكلة البلاغية ، بل ان كثيرًا من بنى التماثل تسير على هذا النمط القديم بما فيه من قيم تعبيرية ، ففاروق شوشة يقدم بنية تماثلية فى قصيدة (من فدائى لصديقته) يقول فيها :

المارد هز قيود الصمت

أطلق عينيه لكل النور

لم تبق سدود تمنعنا عن خوض الموت

لن تساقط هذى الظلمة إلا بالظلمة[2].

والبناء اللغوى هنا يقوم على عملية فوضى توزيعية ، ولكنها فوضى جمالية تحقق أكبر قدر من التناسب من وراء التضارب ، فالمارد – وهو الفاعل المعنوى – قد تقدم على فعله فى حركة أفقية ، محدثا بهذا التقدم نوعا من الخصوصية التى تضفى على الفدائى أهمية وتميزا حيث تسبق ذاته فعله .

---

(١) السابق : ٥٣٨ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة : ١١٣ .

ثم المتوقع التعبيرى أن ينطلق المارد من حيز مكانى ، لكنه ينطلق من حيز صوتى ، ثم هذا الحيز الصوتى المخرس بالصمت يتلازم (بالقيد) عن طريق التضايف ، وهذه القيود تحتاج إلى (التحطيم) لكن المارد (هزها) توهينا من شأنها ، وهذه التركيبة الغريبة فى السطر الأول تئول إلى صورة كلية تعبر عن انطلاقة الحاضر من قيود الماضى .

ويأخذ الانطلاق - فى السطر الثانى - بعدا أكثر امتدادًا عن طريق (النور) الذى اتسع لكل مكان عن طريق شد العينين للفظ العموم (كل) بحرف الجر (اللام) ، ثم إضافة لفظة العموم إلى (النور) ، والتركيب على هذا النحو يزيل كل الحواجز أمام الرؤية الصحيحة للطريق الصحيح ، ومن ثم جاء السطر الثالث تحت سيطرة النفى (لم) المتصل بالمضارع (تبق) وبما أن (لم) تصرف ما بعدها إلى الماضى ، وبما أن الفعل بعدها مضارع أصلا ، كان الناتج الدلالى مزدوجا ، إذ يصل الماضى بالحاضر فى نفى أى عوائق أمام حركة الكفاح الفدائى .

ثم يأتى السطر الأخير بالاعتماد على نمط أسلوبى بالغ التأثير هو (القصر) بالنفى والاستثناء ، لكن النفى هذه المرة ينصب على المستقبل الذى يحتوى على حاجز رمزى هو (الظلمة) ولن تزول إلا (بالنور) لكن الصياغة جاءت على العدول من (النور إلى الظلمة) على طريق المشاكلة حيث ذكر الثانى بلفظ الأول للمجاورة ، وهو النمط المألوف فى البلاغة العربية القديمة .

وقيمة هذا النمط أنه توضيح للوسائل التى يستعين بها الفدائى ، وأنه من المفروض أن تكون من جنس الوسائل التى يتعامل بها العدو الغاصب ، لكن مع الفارق بين صاحب الحق والمعتدى على الحق ، فإذا كان المستوى السطحى قد جاء بالمفردتين متماثلتين ، فإن المستوى الباطنى يعطى مخالفة ضدية كاملة .

والتماثل ليس محتما أن يتلازم مع التجاور ، بل قد يتحقق مع التباعد أيضا إذا ظلت العلاقة التماثلية قائمة ، وهذا ما نلاحظه فى نص (من حوليات يوسف فى السجن) حيث يوظف الموروث الدينى فى التعبير عن معطيات الحاضر فيقول عبد العزيز المقالح :

حين جاءت إلى الجب قافلة

ومن الجب أنقذنى أهلها

ورأيت السماء ضحكت . كأنى من رحم الأرض جئت

وها أنذا الآن فى الجب[1].

فالتباعد قائم بين المتماثلين ، لكن الترابط قائم بينهما على المستوى الشكلى ، أما على المستوى الباطنى فإن التماثل يئول إلى التخالف ، فالإنقاذ من الجب لم يكن إنقاذا بالمعنى الصحيح ، بل هو نقل من حالة إلى حالة أسوأ منها ، وكأن الحياة الحاضرة بكل فسادها تنسج خيوطا عنكبوتية حتى تصير إلى جب مظلم ، تلك هى صنعاء فى رؤية الشاعر آنذاك .

وغالبا ما يكون التماثل فى محور المشاكلة – كما رأينا – قائما على المقارنة بين واقعين أحدهما مرفوض ، والآخر مقبول ، لكن العدول فى التعبير يغير من طبيعة الواقع الثانى فيندرج فى سلك الرفض ، ومن هنا يتحقق التماثل .

وثنائية الواقع تمثل بعدا جديدًا فى شعر الحداثة يتسع لكثير من الأفكار الهروبية التى تنتهى إلى حيث بدأت ، فهى دورة حياتية حتمية ، أو هى دورة موتية تبدأ من الموت بالقوة إلى الموت المحقق .

وأوضح نموذج فى هذا السياق ما قدمه السياب فى (المومس العمياء) حيث يصور الواقع المرفوض فى عالم المدنية من خلال رصد شخوصه خارجيا وداخليا فيقول :

الأضلع المتقوسات على المخاوف والظنون ،

والأعين التعبى تفتش عن خيال فى سواها

وتعد آنية تلألأ فى حوانيت الخمور

موتى تخاف من النشور

قالوا سنهرب ، ثم لاذوا بالقبور من القبور[2].

فالسطر الأخير يمثل ناتجا دلاليا لما سبقه من أسطر ، حيث تأتى محاولة الهروب من الموت بالقوة المجسد فى الرسوم الهيكلية لمفردات عالم المدنية ، لكنه هروب ينتهى إلى آخر محقق ، وكلا الموتين تشير إليهما الصياغة برمزين متجاورين (القبور ، القبور) ،

---

(١) ديوان عبد العزيز المقالح : ٥٤٣ .

(٢) أنشودة المطر : ١٧٤ .

لكن مع ملاحظة أن حركة التماثل تسير من الأول للثانى ، فالبداية هى النهاية ، والدورة حتمية الاكتمال .

ومن اللافت أن التماثل فى محور المشاكلة يعتمد نحويا على وجود حرف الجر الذى يلعب دورا تعليقيا مؤثرا ، فيعمل على شحن الدفعة الدلالية من الطرف الأول إلى الثانى ليحدث التلبس بين الطرفين ، ومن هنا غلب استخدام حرف الجر (ب) فى حالة التجاور ، و (فى) فى حالة التباعد ، و (من) فى عكس الطرفين كما فى النموذج الأخير.

(٢)

والمحور الثانى فى بنية التماثل يعتبر نمطا آخر يختلف عن سابقه ، إذ هو يمثل فى الحقيقة ازدواج حركة الفكر فى شكل معكوس ، وربما لهذا أطلق عليه القدماء : (العكس) .

فالنظر إلى الشكل التجريدى لخط الدلالة يكشف عن حركة تقدمية أى أنها حركة للأمام ، فكلما إستمر المتكلم أو الكاتب فيما هو فيه كان ذلك امتدادا لغويا وصولا إلى نقطة التوقف النهائية ، وهذا شىء يصدق على كل أداء لغوى .

لكن التدقيق هنا يقتضى أن نلاحظ وجود منعطفات ، أو توقفات مؤقتة تصيب العملية اللغوية ، وهذا يترتب عليه بالضرورة نمطًا تعبيريًا يتوافق معها ، ومن هذه المنعطفات ما يكون – أحيانا – تراجعا كليا فى حركة الذهن ، تتبعه عملية تراجعية فى الصياغة أيضًا ، وهذا التراجع يتم باستخدام وسيلتين : التقديم والتأخير . وكلاهما يؤديان إلى ناتج دلالى مغاير لما كان قبل أن يدخلا .

ويلاحظ أن بنية (العكس) بنية ثنائية لا تتم إلا بين التراكيب ، فلا مدخل لها بين المفردات ، كما أن هذه الثنائية لا تقوم على نفي أحد الطرفين للآخر ، بل من المحتم تلازمهما ، لكنه تلازم مع المغايرة ، على معنى أن اكتمال بنية العكس بمجىء الطرف الثانى ، يترتب عليه تعديلا فى المعنى على نحو من الأنحاء ، لأن التغاير فى شكل التركيب – كما قلنا مرارا – يقتضى تغاير الناتج الدلالى .

ويجب أن نشير إلى أن بنية (العكس) ليست بنية تكرارية بالرغم من اتفاق الشكل الصوتى لمفرداتها ، ذلك أن الناتج الدلالى فى كل طرف من طرفيها مغاير للناتج فى الطرف الآخر بعض المغايرة ، فقد تزيد أو تنقص ، ولكنها لا تتطابق ، ومن هنا عددناه من (التماثل) الذى تتشابه عناصره فى المستوى السطحى ، وتتمايز فى البنية العميقة تمايزا قد يصلها ببنية التقابل .

وبرغم أن عناصر بنية العكس قد تتوافق تمام الموافقة – كما قلنا – فإنها تقدم لنا شكلا تعبيريا فريدا يأتى فيه التقابل من التوافق ، فهو علامة على تداخل الدلالات فى وعى المبدع أولا ، ثم تداخلها على مستوى الصياغة ثانيا .

ونستطيع أن نرصد هذا النمط العكسى بتقابله وتوافقه فى نص عبد المعطى حجازى (البحر والبركان) حيث يتحدث إلى الجندى المصرى فى (جزيرة شدوان) فيقول له :

فاحفر على أرض الجزيرة بيت أمك ،

واحتمل ضرب الغزاة

أو لذ بأذيال الفرار فلن تصير إلى قرار

ستظل طول العمر تبحث فى النهار عن الظلام

وفى الظلام عن النهار[1]

والصياغة فى الأسطر تسيطر عليها طبيعة العدول ، وخاصة فى بناء الأفعال وزرعها داخل الصياغة ، فأبنية الأمر لا تقدم توجيها فوقيا ، وإنما هى أمر من حيث البناء ، وتوجهات بالحث أو التحذير من حيث المضمون : فالألفاظ هنا لا تتساوى مع دلالاتها بل تنحرف عنها انحرافا يكاد يكون كليا (فاحفر واحتمل) يحتملان الحث والإثارة ، (ولذ) يحتمل التحذير أو التهديد ، وهو تهديد مربوط بأسبابه ونتائجه فى السطرين الأخيرين من خلال بنية (العكس) .

(١) ديوان أحمد عبد المعطى حجازى : ٤٧٣ .

فالفرار يترتب عليه الضياع في الزمان والمكان ، أى فقدان الهوية ، ومن ثم تبدأ عملية تبادلية ، فى النهار تريد الاستتار من فعلتك فتهرب إلى الليل ، فإذا جاء الليل طلبت النهار لتتضح أمامك طريق النجاة ، وبمعنى آخر نقول : إن هناك منطقتين مشكلتين صياغيا على النحو التالى :

نهــار ← ظلام ظلام → نهــار

فهما أشبه بحلقتين محكمتين والموضوع يتحرك بينهما حركة بندولية مستمرة ، تقذفه إحداهما للأخرى دون توقف ، ودون أمل فى الراحة .

والأطراف كما نرى بينها قدر كبير من التوافق الصوتى ، لكن ذلك لم يؤد إلى ناتج تكرارى ، وإنما إلى ناتج يمكن اعتباره ناتجا تقابليا ، لكنه كان من خلال التماثل .

وقد تعمل بنية العكس على تعديل المعنى ، أى أنها تأخذ طبيعة استدراكية يتحقق من خلالها إفراز ناتج ثنائى أيضا ، لكنه مخالف للشكل الأول بعض المخالفة ، ذلك أن حركة الذهن التراجعية – فى الشكل السابق – لم تلغ الطرف الأول ، بينما سنرى فى الشكل الثانى أن حركة الذهن التراجعية تمثل إلغاء جزئيا للطرف الأول ، أو تعديلا فيه فى أقل الاحتمالات .

ومن هذا ما قاله عبد العزيز المقالح فى تساؤل (الشاعر) :

هل كان الموت طريق الفقر ؟

أم كان الفقر طريق الموت ؟

علمنا يا ابن أبى طالب مما علمك الله[1]

والشاعر يوظف هنا بعض المأثورات الدينية ليقيم منها بناء تعبيريا يقدم مضمونا اجتماعيا من الطراز الأول ، ويقوم البناء من خلال صيغة استفهامية تنشطر إلى قسمين ، كل منهما يحوى قضية كاملة ، بحيث تأتى الثانية لتعدل من الأولى ، فالتساؤل الأول عن كون الموت طريق الفقر يمثل تحريفا للقضية ، حتى على اعتبار الموت أداء مجازيا ، يظل الناتج الدلالى فى حاجة إلى مراجعة ، ومن ثم يأتى القسم الثانى من التساؤل ليعيد القضية

(١) ديوان عبد العزيز المقالح : ٥٩٩ .

إلى وضعها الصحيح ، من حيث جاء الفقر طريقا للموت ، وهو ما يمثل القضية فى صورتها التى يؤمن بها الشاعر .

والتماثل ظاهر فى المفردات ، لكن العكس الذى حدث صياغيا بالتقديم والتأخير ، نقل البنية من التكرارية إلى التماثلية كما أوضحنا .

وقد يأتى العكس على نحو مدهش حيث تتداخل فيه بنيتا تركيبه ، أى أن حركة الذهن فيه تعكس تشابكا بين مفردات العالم الذى يعرض له الشاعر ، ويمكن ملاحظة هذا التداخل فى قصيدة أبى سنة (لأنك تجهل مملكة الليل) :

تموت كأنك تمضى إلى الحب

تجمع كل أغانى الوداع الأخيرة

وتعلن للبحر موت النجوم

وتعلن للنجم موت البحار[1]

فالبنية هنا تقوم على التبادل بين الطرفين ، فالطرف الأول يمثل البحر فيه الكائن الحى ، بينما يرتبط الموت بالنجوم ، ثم تتبادل الأطراف ارتباطاتها الدلالية ، حيث يرتبط الموت بالنجم ، والموت بالبحار ، وقيمة هذه البنية أنها تفرز رؤية شعرية خاصة فى تداخل الموت والحياة وتوحدهما فى كل مفردات العالم الفوقى والتحتى .

لكن تتبدى فى البنية تبادلات أخر على مستوى الصيغة من حيث الافراد والجمع ، فالحياة – عن طريق الإعلان – تكون للمفرد ، والموت يكون للجمع ، وهذا العكس يجعل (الأنا) المتكلمة تنحاز – صياغيا – إلى جانب الموت ، بحكم التعدد القائم فى صيغته .

ويمكن تصور البنية مفككة على النحو التالى :

الحياة = البحر – النجم افراد

الموت = النجوم – البحار جمع

---

(١) الأعمال الشعرية : ١٤٧ .

فالبحر حى فى كينونته المفردة ، لكنه ميت باعتباره مفردا من مفردات البحار ، وكذلك النجم بالنسبة للنجوم ،فالموت والحياة وجهان لعملة واحدة .

ويبدو أن بنية العكس التبادلية تتلازم مع هذه الرؤية الشعرية التى تمتد جذورها إلى عصور موغلة فى القديم ، والتى شغلتها قضية الموت والحياة ، واستطاعت أن تعبر عنها بشكل مدهش فى المطالع الطللية فى الشعر الجاهلى ، وكأن هذا الموروث الشعرى كان يعيش فى ضمير الشعراء فيتجلى بين آن وآخر على نحو ظاهر أو خفى ، إلى أن أخذ شكلا نمطيا فى شعر الحداثة ، وبرغم التغاير القائم فى بنية التركيب عند كل شاعر يظل الناتج واحدا أو كالواحد .

وبدر توفيق يقدم هذه التركيبة العكسية – مرة أخرى – فى (قطرة ماء على حجر ساخن) حيث يقول :

كل ما أذكر أنى طائر أنثاه لم ترجع إلى العش

فصار الحزن مجرى الدم ، صار القهر قوت الصحو ،

صار الحب دمع العين ، صار الليل موصولا

كل ما أذكر أنى كنت طفلا

فجأة أصبحت كهلا

أكون حيا ميتا آنا ، وآنا ميتا حيا(١)

والأسطر تقدم – تفكيكيا – ثلاث بنى ، البنية الأولى – فى السطر الأول – تعبر عن غربة (الأنا) فى عالمها ، فهى بنية تقريرية .

البنية الثانية : هى البنية التحولية فى الأسطر من الثانى إلى الخامس والتحول فى هذه البنية يعتمد أساسا على الناتج المعجمى للفعل (صار) المتكرر أربع مرات ، ثم يتغير التحول من صار إلى (أصبح) فى السطر الخامس ، وعلى هذا يكون التحول فى الحدث والزمن معا ، ويكون فى الداخل والخارج أيضا .

---

(١) رماد العبود : ١١٢ .

البنية الثالثة فى السطر الأخير ، وهى بنية عكسية تقوم على التبادل الذى يتسع لثلاث مفردات هى : الموت ، الحياة ، الزمن ، والتبادل أدى إلى تداخل ، بل إلى توحد ، ذلك أن التعليق النحوى فى السطر الأخير يفرز تلقائيا توحد الموت والحياة حيث وقعا خبرين مسندين لذات واحدة هى (الأنا) المتكلمة[1].

ويأتى التبادل على هذا النحو

حياة   موت   زمن

زمن   موت   حياة

والتبادل يعطى ناتجا مؤكدا لحقيقة واحدة هى (الموت) ، وأن الحياة الدائمة هى للزمن فقط ، وهذا المعنى العجيب قد عبر عنه جرير فى قوله .

أنا الدهر يفنى الموت والدهر خالد   فجئنى بمثل الدهر شيئا يطاوله

وقد تتسع بنية العكس لتنقل موقفا نفسيا بأبعاده الكاملة ، وهنا تتجاوز المفردات النمط الثنائى والثلاثى لتتسع لعدة دوال قد تبلغ الثمانية ، وهذا الشكل يمكن ملاحظته فى بعض تجريدات صلاح عبد الصبور التى يصور فيها حالة صوفية قد رقى إليها وهى :

حال الهابط من سطح الاعياء إلى قاع الغفو

أو حال الصاعد من قاع الغفو إلى سطح الأعياء[2]

فهنا حالة صوفية خالصة تنقل موقفا متكاملا بكل أبعاده الشعورية ، أو غير الشعورية ، ومن ثم كان غياب الإدراك عنها أهم ما يلفت النظر إليها ، فـ (أو) تأتى كأداة وصل بين طرفين لتنفى أحد الطرفين ضرورة ، لكن دورها هنا كان الجمع بين الطرفين على طريق التبادل ، فهى إذن حالات وليست حالة واحدة يذهب فيها الوجدان ويعود فى حركة ترددية تعتمد على التقابل الضدى الذى يجمع بين الطرفين على صعيد واحد .

ومن تجليات بنية (العكس) أنها لا تكتفى بالتداخل ، أو التعديل الجزئى بل أحيانا يعمل الطرف الثانى – فى بنية العكس – على إلغاء الطرف الأول ، فحركة التراجع

---

(١) وهذا المسند إليه هو اسم أكون المستتر .

(٢) الإبحار فى الذاكرة : ٨١ .

الذهنى تعود فى نفس الخط الذى تقدمت فيه ، وبمعنى آخر تقول : إنها حركة مزدوجة للأمام والخلف ولكن فى خط واحد . فهى أشبه بمن يخط كلاما ثم يعود إليه بالإزالة ليخط كلاما غيره . وفى (رسالة من الشمال) لأمل دنقل شيء من ذلك حيث يقول :

تفح السواسن سم العطور

فأكفر بالعطر والسوسن

وأفصد وهمى .. لأمتصه

فيمتصنى الوهم . يمتصنى ..[1]

والأسطر جزء من فكرة هروبية تفعل فى الصياغة فعلها لتنقل (الأنا) إلى عالم الماضى ، وهذا النقل يتم أولا برفض الحاضر والمستقبل ، ومن ثم سيطر (المضارع) على الموقف التعبيرى حيث تكرر ست مرات فى أربعة أسطر ، وكلها أفعال تعطى المبرر الفعلى للهروب الزمنى .

وفى السطرين الأخيرين يتم (العكس) من خلال التبادل فى الوظيفة النحوية للفعل (أمتص) حيث يتعلق مرتين بـ (الوهم) ، وفى المرة الأول يقع فى موقع المفعول به ، بينما فى الأخرى يقوم بوظيفة الفاعل وهذا التبادل النحوى أدى إلى ناتج دلالى يلغى فيه الثانى الأول ، على معنى أن هذا الحاضر هو عالم الوهم ، ومن ثم يجب الهروب إلى العالم الحق ، عالم الماضى بكل تجاربه التى تسكن الذات .

وفى مقابل هذه الأشكال التعاكسية نجد نمطا آخر يأتى فيه الطرف الثانى من طرفى العكس امتدادًا للطرف الأول على نحو من الانحاء ، على معنى أن الطرف الثانى يؤكد سابقه ، أو يكون ناتجا له ، وهذا التأكيد قد يأخذ طبيعة تكرارية كما فى قصيدة (بقايا) لفاروق جويده :

والجائعون على الطريق

يصارعون الموت

فى زمن الشقاء

(١) ديوان أمل دنقل : ٣٨ .

فالحب مات على الطريق

كما يموت .. الأشقياء

وعلى رغيف الخبز

مات الحب ..

وانتحر الوفاء[1].

والأسطر – أيضا – تتحرك من موقف الرفض للحاضر ، لكنها تحاول الهروب منه إلى الآتى ، ومن ثم كانت صورة الحاضر ذات معجم مفعم بالقسوة والكآبة (الجائعون - يصارعون – الموت – الشقاء – الحب مات – الأشقياء مات الحب) ، فالصياغة تكاد تنصرف إلى هذا المعجم انصرافا كاملا ، وهذا بدوره قاد بنية العكس إلى أن تأخذ طبيعة تقريرية ، لا تضيف وإنما تؤكد ، (فالحب) ظل مسندا إليه و (الموت) مسند فى الطرفين مما جعل الناتج واحدا فيهما .

كما يأخذ التأكيد طبيعة التخصيص نتيجة للأدوات اللغوية التى تلتصق ببنية العكس كما فى (أناشيد كوبية) لمحمود درويش :

البحر قراصنة ، لا تبحر يا صياد

جوعوا يا أولاد !

فاشمخ يا أكبر قرصان

لن تجلد إلا ظهرك .. إلا ظهرك يا جلاد[2]

والأسطر تبدأ بجملة تقريرية ترصد المخاطر التى يصنعها أعداء الإنسانية ومن ثم تأتى أساليب الإنشاء بعدها متنوعة (نهى – نداء – أمر) بمثابة ناتج لها . وقد أشعل توالى هذه الإنشاءات عدة خطوط دلالية بعضها يعود إلى أبناء كوبا ، وبعضها الآخر إلى أعداء الشعب الكوبى ، وأعداء الحرية عموما ، لكن النصر النهائى للشعوب ، وسوف ترتد جرائم الطغاة إليهم وحدهم ، وهذا الناتج الأخير هو الذى تقدمه بنية العكس فى السطر

---

(١) ويبقى الحب : ٤٩ ، ٥٠ .

(٢) أوراق الزيتون : ١٢٨ .

الأخير ، وما كان هذا الناتج ليظهر لولا الأدوات المساعدة (النفى الإستثناء – الإستثناء) التى جعلت بنية العكس بنية توكيدية .

وأحيانًا تأتى بنية العكس على شكل ناتج منطقى ، ولا يهم هنا أن يكون الناتج صحيحا أو غير صحيح ، لأنا لسنا بسبيل تقويم الفكر ، وإنما نحن بصدد قضايا الشعور وامتزاجها بالفكر ، وعلى هذا النحو يقول أحمد كمال زكى فى (من أجل شهيد) :

ويا صاحبى لا تعاتب

فقد ضاع بينى وبينك منطق ...

أن البطولة تعنى الشهادة

إذن فالشهادة تعنى البطولة[1].

والأسطر تقدم طرفين متحاورين (الأنا والأنت) ، ويبدو أن الانقسام هنا كان داخليا ، أى أن (الأنا) تشعر بفقدان المنطقية فى احتكاكها بواقعها حتى فى مستواه البطولى الذى يعرض لقضايا النضال الوطنى ، وفقدان المنطق يتحقق تعبيريا فى بنية العكس فى السطرين الأخيرين ، حيث يأتى الطرف الثانى كناتج حتمى للطرف الأول بالنسبة للصورة الشكلية ، بينما هو فى البنية التحتية لا يقتضى هذه الحتمية على الإطلاق ، وإنما جاءت البنية على هذا النحو لتعكس عدم منطقية الواقع نفسه .

فالناتج الدلالى لبنية العكس واسع ومتنوع ، والمهم كيفية توظيفه ، إذ ان هذا التوظيف يختلف من مبدع لآخر مما يجعل هذه البنية من أخصب البنى التى كشف عنها التفكير البديعى قديمًا ، وتعامل بها شعراء الحداثة حديثا.ي

(٣)

والمحور الثالث فى التماثل يتشكل من خلال بنية إيقاعية أُطلق عليها القدماء (الجناس أو المجانسة أو التجانس) وهى تسمية تشى بطبيعة التماثل القائمة فيها ، والكشف عن هذه البنية قديما قد أخذ منطلقين .

---

(١) أناشيد صغيرة : ٤٢ .

أحدهما : المستوى السطحى ، أو الجانب المحسوس ، وهو يتصل بحاستين ،

الأولى : حاسة السمع التى تستطيع تتبع إيقاع الأحرف عند التصاقها لتكون كلمة أو بعض كلمة .

الثانية : حاسة البصر التى تستطيع تتبع رسم الحروف وما يتفق منها وما يختلف .

الآخر : المستوى العميق ، وفيه يتم النظر إلى البعد الدلالى ، وكيف أنه يتمثل فى وقفات ذهنية تتخذ لها رموزًا لغوية متشابهة فى البناء الشكلى ومتغايرة فى البناء الداخلى ، وهنا يأتى دور المتلقى كعنصر أساسى فى بناء التجانس ، إذ ان وجوده يمثل عملية الضغط التى يمكن قياسها نتيجة لتعدد المفاجآت الدلالية ، ذلك أن المتوقع أن يؤدى التماثل الشكلى إلى تماثل دلالى ، وهنا يحدث غير المتوقع ، إذ يقود التماثل إلى التخالف ، وبهذا تتكاثر المنبهات التعبيرية التى تفعل فى الموقف الشعرى بأكمله وتدفعه إلى تكامله الثلاثى (المبدع – المتلقى – الخطاب) ولا شك أن شعراء الحداثة كانت لهم اختياراتهم التى تمت من خلال ملاحظة هذه الخاصة التعبيرية ، أى التجانس ، وإن تم ذلك على مرحلتين :

المرحلة الأولى : كان الاختيار فيها يقع على مفردتين متطابقتين صوتيا ، وفى مثل ذلك يكون المنبه التعبيرى أقوى تأثيرًا نتيجة للهزة الدلالية التى يتلقاها القارىء أو السامع من مخالفة التوقع « لأن اللفظ المشترك إذا حمل على معنى ثم جاء والمراد به معنى آخر كان للنفس تشوف إليه »[1] .

المرحلة الثانية : يقع الاختيار فيها على مفردتين بينهما من التشابه أكثر مما بينهما من التخالف ، وقد أطلق البلاغيون على هذا اللون اسم (الجناس الناقص) .

وتعامل شعراء الحداثة مع هذه البنية كان – غالبا – مع المرحلة الثانية ، أو النمط الثانى الذى تتداعى فيه المفردات صوتيا ، إذ إن المخزون المعجمى للنمط الأول قليل جدًا بالنسبة لمفردات اللغة ، وهوما أطلقوا عليه (المشترك اللفظى) ونادرا ما كانت غواية الإيقاع تشد المبدعين إليها بالتعامل مع هذا (المشترك) إذ هو عامل فعال فى تحطيم حدود الدلالة باحتواء الدال على أكثر من مدلول ، لكن مقتضيات الحركة الذهنية قد

---

(١) عروس الأفراح : ٤١٣ .

تتوافق مع بنية التجانس الكامل ومن ثم تأخذ موضعها من الصياغة وتؤدى دورها فى إكمال نظامها .

وعلى هذا النحو يتلقى محمد مهران السيد (ما قالته أمه فى الليلة الماضية) :

وتركت البيت مساء

يتوكأ نصفى المشلول .. على الحى

أغلقت الباب على أشيائى ؛ وتركت الحى

قبل مجيئك من أرض الغربة[1] .

والأسطر ترسم صورة لهجرة من الواقع المرفوض إلى واقع جديد يمكن للذات أن تجد الألفة فيه .

ويتسع الحقل الدلالى بفعل الدال (تركت) الذى يسيطر على مجريات الصياغة ويجعلها فى تعلق دائم به ، فـ (التاء) المتصلة بالفعل تعلن عن الذات كفاعل نحوى ومعنوى ، ثم هى فى موقعها تنقل الحدث من الفعل إلى مفعوله (البيت) فى زمن معين (مساء) ، وينبع رفض الواقع من طبيعة الصياغة ، إذ ان الترك كان اختياريًا ، ومن ثم كان للفاعل حضوره فى الصياغة ليكون إيجابى التأثير ، ويأتى (البيت) معرفًا محددًا دون إلصاق له بياء المتكلم ، نفيا للترابط بين الفاعل والمفعول ، ثم يحدد الزمن فى هذه التركيبة بالمساء إعلانًا عن ظلمته ومن ثم رفضه .

وتعود الذات فى السطر الثانى إلى تأكيد الرغبة الهروبية مهما كانت الموانع والعوائق (ظلمة) كما فى السطر الأول ، و (عجز) كما فى السطر الثانى ، وهذا العجز أدى إلى انشطار الذات بين الموت والحياة ، لكن هذا الانشطار لم يكن عائقا عن مواصلة الهروب الكلى من هذا الواقع بحيث يتم قطع الصلة معه نهائيًا .

ويتم القطع فى السطر الثالث من خلال الفعل (أغلقت) الذى يفصل بين مرحلتين ، إحداهما تحوى الواقع المرفوض ، والأخرى مازالت فى عالم الخيال ، لكن الإتصال بين المرحلتين قائم بحكم امتداد الزمن واستمراريته ، ومن ثم جاءت علاقة التضايف بين

---

(١) ثرثرة لا أعتذر عنها : ١٠٦ .

(أشياء) و (الياء) لتعلن عن عملية تمزق خارجي ، تساوى عملية التمزق الداخلى فى السطر الثانى ، ونتيجة لاجتماع التمزقين تتسع عملية الهروب من البيت إلى (الحى) ، هنا يلعب التماثل دوره الإيهامى من خلال المفاجأة التعبيرية بتوحد الدال (الحى) واختلاف المدلول فى السطرين الثانى والثالث ، واختيار (الحى) فى الثالث يكاد يتلاحم مع (الحى) فى الثانى ، وكأن الهروب الموسع أصبح هروبا من الحياة كلها وليس الواقع المرفوض فحسب ، ومن هنا يكون للتماثل دور مزدوج من حيث عملية الايهام والمفاجأة أولا ، ثم من حيث عملية تداعى الدلالة وتشابكها ثانيا .

فبنية التجانس ليست ذات قيمة إيقاعية فحسب ، وإنما بنية تعمل على المستوى الدلالى وتدفعه إلى النضج والإكتمال ، من حيث حققت التوحد والتخالف على صعيد واحد .

وقد يكون للإيقاع إغراؤه فى التعامل مع بنية التجانس ، لكن هذا الإغراء وحده لا يكفى لتحقق لغة شعرية ، لكنه بلا شك ذو دور مؤثر ، خاصة إذا اجتمع التجانس مع التجاور فى مثل قول أحمد زكى فى قصيدة (كتابات إليها) والتى تقدم تجربة تنغلق فيها الذات على نفسها فى محاورة من جانب واحد :

أراك تسألين عن لؤلؤة
السندباد حازها
ولم يكن يعرف قدر اللؤلؤة
وكان فى كفيه ما قد جمعه
من الوعود المرجأة
وكان قد أطال رحلة السنين
فى البحار
حتى اهتدى للساحل الأمين
لكنه وقد أصيب باشتعال هم
هم برمى اللؤلؤة
فرده الموج الذى أحفظه فمالأه[1]

(١) أناشيد صغيرة : ١٠٢ .

فالموضوع يسأل والذات تجيب ، لكن تساؤل الموضوع يأتى على لسان الذات ، تعبيرًا عن انغلاق الموقف الشعرى ، ومع الإجابة تطرح الذات معادلا تتحرك من خلاله ، هو السندباد الذى حاز اللؤلؤة ، لكنه فقدها فى لحظة . أو كاد أن يفقدها فى لحظة انشغال داخلى غفل عن كنزه الخارجى .

وهذا الربط بين الداخل وبين الخارج يتحقق بالتعامل مع بنيه التجانس بين (هم) الإسم ، و (هم) الفعل ، ويبدو التداعى الصوتى كان شديد التأثير فى استدعاء الصيغة ، حتى لم يكن هناك مسافة بين المتجانسين ، وحتى ليتوهم المتلقى أن الداخل والخارج (هم – هم) أصبحا شيئًا واحدًا ، أو بمعنى آخر يكون الداخل ملتصقا بالخارج تمام الالتصاق ، وبهذا يتحقق نوع من الانسجام بين البنية السطحية والبنية التحتية أساسه التماثل الصوتى والتخالف الدلالى .

وقد تكون بنية التجانس الكامل خالصة للغواية الإيقاعية ، بحيث يضعف فيها الجانب الدلالى ، وغالبا ما يكون ذلك إذا تحققت البنية فى أسماء لذوات بعينها كان من الممكن لاختيارات الشاعر أن تستبدلها بغيرها لولا غواية الإيقاع ، يقول صلاح عبد الصبور فى (الناس فى بلادى) :

وعند باب قريتى يجلس عمى مصطفى

وهو يحب المصطفى

وهو يقضى ساعة بين الأصيل والمساء

وحوله الرجال واجمون

يحكى لهم حكاية .... تجربة الحياة[1]

فالذات تعلن وجودها فى السطر الأول لتكون منبع التوالد الدلالى فى الأسطر ، وذلك على الرغم من أنها تستحضر موقفا يحصل بغيرها ، وهو العم ، لكن إعلان الوجود كان بمثابة تمهيد لعملية رصد تالية لموقف غاب فى اللاوعى ، وهو استحضار يعتمد على المشاركة فى الموقف ذاته ، أى أن الذات على هذا النحو تصبح عنصرًا من عناصر

---

(١) ديوان الناس فى بلادى : ١٩ .

الموضوع ، ومن ثم أعلنت تداخلها التعبيري باستخدام الضمائر الدالة عليها وهى (ياء المتكلم) فى (قريتى) و (عمى) .

وعملية الرصد كانت لها اختياراتها الشكلية التى لجأت إلى أسلوب القص والحكاية ، واختيار (الراوى) الذى يتقمص شخصية فيها كثير من القداسة المستمدة من واقع العرف والتقاليد ، ومن ثم وقع الاختيار على الاسم (مصطفى) ليدخل كعنصر تعبيرى يكون جزءا أساسيًا من بنية التجانس ، وإذا كان اختيار هذا الاسم له مقتضياته الواقعية ، فإن الإغواء الصوتى كان وراء الاختيار فى السطر الثانى (للمصطفى) وهو اسم من أسماء الرسول عليه الصلاة والسلام – كما نعرف –

لكن الغواية الإيقاعية قد حققت لبنية التجانس دورًا تأثيريًا فى المتلقى ، من حيث هز مشاعره ، وشد حركته الذهنية إلى الربط بين الإسمين ، ثم رد كل اسم إلى صاحبه ، وما يتبع ذلك من انتقال الهوامش الدلالية من اسم إلى آخر ، وهو – بالطبع – إنتقال من الثانى إلى الأول ، أدى إلى أن يكون لحديث (العم) وقع خاص لدى المتلقين .

والمحور الثانى الذى تحرك فيه شعراء الحداثة هو الذى يعتمد على عملية التبادل الصوتى بين بعض الحروف أو الحركات ، والتى ينشأ عنها ما سماه البلاغيون (بالجناس الناقص) ، وهو النمط الذى يمثل ركيزة بنية التجانس من حيث كثرته العددية بالنسبة للنمط الأول (الكامل) .

ومع ملاحظة هذه الكثرة يمكن رصد ملاحظة أخرى تتمثل فى التشكيل المنتظم لهذه البنية ، إذ هى تأتى فى أبعاد مكانية محددة تساعد مساعدة فعالة على تنسيق الإيقاع التماثلى بالتناسق المكانى ، ومن ثم يكون الرصد المكانى معوانا للرصد الإيقاعى ، وكلاهما يتشابكان لإنتاج دلالة تجمع بين التماثل والتخالف من جهة ، وتجمع بين البعد الإيقاعى والبعد المكانى من ناحية أخرى .

ويتوزع التماثل التجانسى على مستوى السطرين الشعريين ، غالبا ، كما يتوزع على مستوى الواحد أيضا ، لكنه فى هذا وذاك يقوم على الميل الخاص الذى يباعد بين طرفى التجنيس ، أو يقرب بينهما تبعا لموقعهما التعبيرى ، ومن ثم يختلف الإيقاع قوة وضعفا ، أو خفة وكثافة نتيجة للتقارب أو التباعد .

فعلى مستوى السطرين نلاحظ ورود بنية التجانس فى الأشكال التالية :

الأول : تباعد الطرفين إلى أقصى مسافة ممكنة ، وذلك يتحقق بوقوع الطرف الأول في بداية السطر الأول ، ووقوع الطرف الثانى فى نهاية السطر الثانى ، وعلى هذا النحو تأتى قصيدة (وطن يقوم من المنام) لمحمد أبو سنة ، حيث يقول :

مدن يظللها النعاس

فلا يصح بها الصحيح

وسـن مـريـح

يفضى إلى وسن مريح

والريح تنقل خطوها

من أول الزمن الجريح

لآخر الزمن الجريح[1]

والتمهيد لبنية التجانس يتحقق منذ السطر الأول بتراكم حرف (الحاء) الذى يحدث نوعا من الاحتكاك المهموس يوائم خروج الدلالة من الذهن فى شكل بطىء تبعا لتثقل الموقف النفسى فى رؤية الوطن الآنية ، والأمل فى رؤية أخرى مستقبلية تنطلق فيها المعانى ، وتنطلق معها احتباسات الصوت بالدوال المعبرة عنها .

وتكاد تكون الأسطر مجموعة من (المحطات) التعبيرية التى ينمو من خلالها المعنى فى شكل دفقات تتوقف مع حرف (الحاء) ، إلى أن يحدث التشابك التعبيرى فى السطر الخامس والسادس بين (الريح والجريح) فتتم بنية التجانس باندفاع (الريح) محملة بآثار الجراح التى خلفها الواقع العربى الحزين .

والتشابك الجناسى يعتمد على الإضافة دون الحذف ، إذ يزيد الطرف الثانى على الأول بحرف (الجيم) ، ويكون مع هذه الزيادة تغير كامل فى المدلول برغم بقاء بقية الأحرف فى حالة تماثل ، مما يولد التوافق والتحالف على صعيد واحد .

---

(١) الأعمال الشعرية : ٩٦ ، ٩٧ .

وتقل المسافة مكانيا بين الطرفين فى الشكل الثانى لبنية التجانس حيث يقع الطرف الأول فى أول السطر الأول ، ويقع الطرف الثانى فى أول السطر الثانى فى مثل قول فتحى سعيد فى (نداءات .. فى الليالى المظلمة) :

يا أيها الشىء ... أنساه وأذكره

ينأى فأغترب

يدنو فأقترب

أجسه فى عروق الشمس ينسرب

أحسه غير أنى لست أبصره[1]

وتتشابك بنية التقابل ببنية التجانس حيث تقف الذات لتنادى على الموضوع من خلال موقف مغلف بالتجهيل ، والوصول للتجهيل كان مرحلة أخيره سبقتها نداءات للمعلوم : الشعر ، والليل ، الحب ، الفجر ، ثم يتبقى الشىء المجهول الذى تبحث عنه الذات فى متاهات الوعى واللاوعى ، فتارة يضيع مع النسيان ، ومرة يشده التذكر فيقع تحت طائلة الوعى .

وتستمر بنية التقابل فى السطرين الثانى والثالث لتعلن ارتباط الذات بهذا (الشىء) دون أن تعيه ، وكأنما الذات تبحث عن ذاتها فى هذا المجهول ، ومن ثم يأتى التجانس ليحقق لهذا الشىء تجسيده فى (الجس الحس) ، لكن حتى هذا الإدراك المادى لا يكفى ليكشف عن طبيعة هذا (الشىء) ، ومن هنا اتصل الفعل (أجسه) بالانسراب ، والفعل (أحسه) بعدم الإبصار ، فتحقق التوافق الدلالى برغم التخالف الصوتى على مستوى الإدراك الخارجى فى (أجسه) ، ومستوى الإدراك الداخلى فى (أحسه) .

ثم ينضاف إلى كل ذلك البعد الإيقاعى بالتقارب النسبى بين الطرفين المتجانسين مما هيأ للأذن أن تشارك فى تهيئةالموقف الشعرى لإنتاج دلالته الفنية .

---

(١) بعض هذا العقيق – فتحى سعيد – دار المعارف سنة ١٩٨٠ : ٣٧، ٣٨ .

ويظل البعد المكانى محافظا على مساحته فى الشكل الثالث الذى يقع الطرفان فيه فى نهاية السطر الأول والثانى ، وهذا الشكل يمثل غالبية التعامل مع بنية التجانس فى شعر الحداثة ، إذ تصبح نهاية السطر محط الثقل الإيقاعى والدلالى ، خاصة إذا ارتبط بالقافية .

ويمكن ملاحظة هذه البنية فى قصيدة عبد المعطى حجازى (إلى اللقاء) وفيها يقول :

الليل فى المدينة الكبيرة

عيد قصير

النور والأنغام والشباب

والسرعة الحمقاء والشراب

عيد قصير[1] .

والذات هنا ترصد الموضوع فى المدينة ، وتحدد الموضوع بشكل أدق فى (ليل المدينة) ، ومع هذا الرصد تتوالى الدوالى فى تجمع صاخب باستخدام أداة الوصل (و) فى السطرين الثالث والرابع ، ويعتمد هذا التجمع من ناحية أخرى على امتداد عملية الإسناد ، حيث يكون المسند إليه متعددا ، لكنه تعدد يئول إلى التوحد عندما يأتى (الخبر) فى السطر الأخير مفردا (عيد) ، وليس الافراد وحده هو الذى يقابل التعدد فى المسند إليه ، بل ينضاف إليه عملية الضغط الدلالى عن طريق (الصفة) (قصير) التى تضيق من دلالة (العيد) ، وهكذا يكون الموضوع (ليل المدينة) خداعًا كاذبًا ليس وراءه إلا الفراق ، وهذا الفراق يتم على مستوى الواقع – بحكم المعاينة والمعايشة – وعلى مستوى الصياغة – بحكم التخالف بين البداية والنهاية (الكبيرة – قصير) .

وداخل العيد تأتى بنية التجانس (الشباب – الشراب) لتضفى على ليل العيد لونا من الصخب الفوار وذلك بعقد التماثل الصياغى بين المفردتين وكأن من اللوازم التى لا تنفك (الشباب والشراب) ، فكأن بنية التجانس أضافت بعدًا جديدًا داخل فضاء الدلالة لا يقتصر على مجرد الإيقاع ، بل يمتد إلى التلازم بين طرفين محددين يتم بينهما

(١) ديوان أحمد عبد المعطى حجازى : ١٣١ .

الترابط دلاليًا وصياغيًا ، كما يتم الترابط بينهما بحكم البعد المكانى فى كونهما ختاما لكل سطر من السطرين اللذين جاءا فيهما .

ويتميز الشكل الرابع بتقارب الطرفين ووقوعهما فى مساحة تعبيرية أضيق معا سبقها من أشكال ، إذ يقع الطرف الأول فى وسط السطر الأول ، ويقع الطرف الثانى فى بداية السطر الثانى ، والتقارب هنا يتم على مستوى الدلالة والصياغة بحيث يكون التماثل سريعا إلى اللسان فى النطق ، وسريعا إلى الذهن فى الإدراك .

وعلى هذا النحو يقول فاروق شوشة فى (الرحلة فى بحار العشق) :

ها أنت

رفة كما النسيم ، وارتجافة تزلزل الخلايا وشاطىء منور بدا ،

بدا وغام فى الضباب ،

غاب فى تلفت الأسرار والخفايا[1]

والبنية فى الأسطر تتمحور حول (الظهور والخفاء) ، فالموضوع يتحقق بمجموعة من التراكمات التشبيهية التى تتقابل بين القلة والكثرة (رفة - ارتجافة) (النسيم - تزلزل) ، ثم تتحول البنية إلى الظهور والخفاء فى الأسطر الثلاثة الأخيرة (بدا - غام) (بدا - غاب) لينتهى التقابل كله إلى غياب تام (الأسرار والخفايا) ، وهو يقابل الظهور التام فى السطر الأول (أنت) .

وتؤدى بنية التجانس دورها فى حقل الدلالة بأن مثلت طرفا من أطراف (الظهور والخفاء) (غام - غاب) ، لكنه طرف ذو دور خاص من حيث عمل على جعل الظهور والخفاء عملية متدرجة ، تبدأ بالضبابية وتنتهى بالغياب الكامل ، والتدرج يتحقق على مستوى الدلالة - كما هو واضح - وعلى مستوى الصوت بغياب حرف (الميم) وحضور (الباء) الذى حول الدال من مستوى إلى مستوى آخر يجمعهما فضاء واحد هو (الغياب) .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٣٤٤ .

ويتحد الشكل الخامس مع الرابع فى البعد المكانى ، إذ يأتى الطرف الأول فى نهاية السطر الأول ، والطرف الثانى فى منتصف السطر الثانى ، أى أن الطرفين فى الشكل الخامس يتبادلان الأماكن مع الشكل الرابع ، ومن ثم يظل البعد الدلالى والإيقاعى متوافقا مع الشكل السابق ، لكن مع انتقال مركز الإيقاع من نقطة إلى أخرى ، كما فى قول صلاح عبد الصبور (عود إلى ما جرى فى ذلك المساء) :

حزنى لا تطفئه الخمر ولا المياه

حزنى لا تطرده الصلاة

قافلة موسوقة بالموت فى الغرار

والأشباح فى الجرار ، والندم[1]

والموضوع - فى الأسطر - جزء من الذات ، أى أن الدلالة ترتد إلى مصدرها الذهنى ، ومن ثم ينتج عن ذلك طرد وجذب بين الداخل والخارج ، فى الداخل أحزان من نوع خاص ، وفى الخارج وسائل مضادة للحزن لكنها لا تستطيع التعامل مع هذه الأحزان الخاصة .

والربط بين الداخل والخارج ، ينتج عنه ظاهرة تعبيرية هى (التجسيد) التى تستوعب الأحزان فى شكلها المادى فى (الغرار - الجرار) ، أى أن بنية التجانس هنا تمثل البعد المادى للأحزان ، فالتماثل الجناسى هنا يتصل بالتماثل الدلالى ، والتماثل الإيقاعى ، بل هو يتصل بالبعد المكانى ، من حيث حرص الشاعر على وضع الطرف الثانى - مكانيا - أسفل الطرف الأول ، وبهذا يتحقق التماثل مكثفا ، والناتج الدلالى مكثفا هو الآخر - بالضرورة - ويلاحظ فى هذا الشكل وسابقه مجىء طرفى التجانس (فى الطرف والوسط) وهو نمط تشكيلى يتيح للدلالة أن تستقر أحيانا ، وتتحرك أحيانا أخرى ، وذلك يأتى تبعا للموقع الذى يحتله كل من طرفى التجانس ، إذ ان مجيئه طرفا يهىء للدلالة أن تستقر ، ومجيئه وسطا يهىء لها أن تتقبل إضافة أخرى ، مما يساعد على جعل الدلالة فى حركة بين الاستقرار والانتقال .

---

(١) تأملات فى زمن جريح : ٤٢ .

ويزداد التقارب بين طرفى التجانس فى الشكل السادس الذى يقع فيه الطرف الأول فى نهاية السطر الأول ، والطرف الثانى فى بداية السطر الثانى كما فى قصيدة (الأرض .. والجرح الذى لا ينفتح) لأمل دنقل :

لا النيل يغسل عارها القاسى .. ولا ماء الفرات !

حتى لزوجة نهرها الدموى ،

والأموى يقعى فى طريق النبع :

« .. دون الماء رأسك يا حسين .. »[1]

والشاعر يعرض لموضوعه وهو الأرض العربية التى يسودها الظلم والقهر ، والذى يستحيل الخلاص منهما حتى ولو جمعنا مياه الوطن كله لغسلهما ، واستحالة ذلك مبنية على حقيقة تبادلية ، إذ الماء أصبح دما لزجا ، وبرغم لزوجته فقد منعه الحكام عن طالبى الماء ، وهنا يأتى التوظيف التراثى لقصة (الحسين) والحيلولة بينه وبين الماء ، فالحسين هنا رمز لضحايا القهر والظلم و (الأموى) رمز آخر للحكام المتجبرين .

وعمل بنية التجانس يتجلى – مدهشا – بالربط بين (الدموى – الأموى) ، وهو ربط على مستوى الصوت ، وربط على مستوى الدلالة ، إذ تحقق للحكام – بهذه البنية– دموية كريهة ، حتى إن هذا الترابط ليتحقق بمجرد إبدال حرف (الدال) بـ (الهمزة) ، فسهولة الانتقال الصوتى ، يتبعها سهولة الانتقال الدلالى ، وساعد على هذا الإنتقال تقارب طرفى التجانس مكانيا ، وإن ظل بينهما فاصل سكوتى بالانتقال من سطر إلى آخر .

ويظل لهذه البنية بعدها المكانى فى الشكل السابع من حيث تقارب الطرفين وإلتصاقهما ، ولكن يختلف عن سابقه بأن كل طرف يمثل سطرًا مستقلاً ، أى أنه ينفرد بالدلالة انفرادًا كاملاً ، وعلى هذا النحو يقول عبد العزيز المقالح فى (المعرى السجين) :

---

(١) ديوان أمل دنقل : ٦٦ .

لأنه يرى همومنا

أحزان عصرنا بلا عينين

يرى تململ النجوم

يلمح انكسار النور فى « الشطرين »

عيناه ذابتا فى ليلنا الضرير

شمعتين

دمعتين[1]

والأسطر تتحرك فى حقل دلالى يجمع بين التقابل الذى يفجر الوجود من العدم ، والإبصار من العمى ، فالموضوع هنا فرد واحد احتواه سجنين ، سجن (العمى) وسجن (الحبس) ، والمعادل لهذا السجين هو (المعرى) الشاعر العربى الكبير ، وبين الأصل والرمز تتحرك الدلالة انطلاقا من الفقد إلى الإدراك الحقيقى للواقع المؤلم على أرض اليمن .

وحقل الدلالة يتسع لكثير من المدركات - التى تستوعبها (العين) برغم عجزها عن الإبصار : (الهموم- الأحزان - التململ - الانكسار) ، وانعكاس هذا المدرك يتحول ليصبح السبب الخفى فى ذوبان العينين فى : (شمعتين - دمعتين) .

واحتواء كل سطر على طرف من بنية التجانس يحقق لونا من الاكتمال الدلالى الناتج من ضيق الحيز اللغوى ، واتساع الحيز الدلالى لكل سطر ، وبمعنى آخر لكل طرف من طرفى التجانس . فالشمعتان ، والدمعتان ، يتحقق معهما سيل الإيحاءات تتمثل فى : الإنارة ، الذوبان ، التضحية ، عمق الإحساس ، التطهير ، الإثارة .

فالإستقلال التعبيرى لم يمنع التداخل الدلالى والصوتى ، مما أكد الإمكانات المتعددة لبنية التجانس عموما ، وبنية الشعر على وجه الخصوص .

---

(١) ديوان عبد العزيز المقالح : ٣٧١ ، ٣٧٢ .

ويمكن رصد الأشكال التجريدية لبنية التجانس بين السطرين على النحو التالى :

الطرف الأول ——————— •
• ——————— الطرف الثانى الشكل الأول
الشكل الطرف الأول ——————— •
الثانى الطرف الثانى ——————— •
• ——————— الطرف الأول الشكل الثالث
• ——————— الطرف الثانى
الشكل الطرف الأول ——— • ———
الرابع الطرف الثانى ——————— •
• ——————— الطرف الأول الشكل الخامس
——— • ——— الطرف الثانى
• ——————— الطرف الأول الشكل السادس
الطرف الثانى ——————— •
الطرف الأول • الشكل السابع
الطرف الثانى •

وواضح من هذا التخطيط التجريدى أن الطرفين يقعان فى أول السطر فى خمسة أشكال ، وأنهما يقعان فى نهاية السطر فى خمسة أشكال ، ووسطين فى شكلين ، ومستقلين بالسطر فى شكل واحد .

وهذا الانتظام الشكلى كان له دوره فى تنسيق الإيقاع الصوتى ، وخلق الترابط الدلالى الذى يبدأ متسعا ثم يضيق تدريجيا ليصل إلى الاتصال المباشر بين الطرفين دون فاصل تعبيرى كما فى الشكلين الأخيرين .

وقد يتم التعامل مع بنية التجانس فى السطر الشعرى الواحد ، وهذا النمط وإن كان أقل من النمط السابق الذى يتم داخل السطرين ، لكنه — بلا شك — أكثر منه تميزا بالإيقاع لقرب الطرفين ، وأكثر منه تلاحما بالدلالة نتيجة لوقوع التجانس فى دفقة شعورية واحدة .

والشكل الأول فى هذا النمط يكون فيه التباعد بين الطرفين فى أقصى درجاته حيث يأتى أحد الطرفين فى أول السطر ، والآخر فى نهايته كما فى قصيدة (الأسلحة والأطفال) للسياب :

حديد ونار ، حديد ونار ..

وثم ارتطام ، وثم انفجار ،

ورعد قريب ، ورعد بعيد

وأشلاء قتلى ، وأنقاض دار !

حديد عتيق لغزو جديد[1]

وتبدو بنية التماثل مسيطرة سيطرة كاملة على معجم هذه الأسطر ، وهو تماثل تكرارى يئول إلى المفارقة أحيانا ، وإلى التوحد أحيانا أخرى ، وبذلك تتحول البنية إلى سبيكة ملتهبة مليئة بالتوتر والقسوة التى تبدأ بحالة سكونية فى السطر الأول ، وهو وإن كان سكونا بالفعل فهو تفجر بالقوة ، ومن ثم جاءت الأسطر التالية محققة هذا التفجر على المستوى الصياغى ، وعلى المستوى الدلالى ، وينتهى الموقف فى السطر الرابع بالعودة إلى المنبع التعبيرى فى السطر الأول (حديد) .

والعودة التعبيرية كانت بمثابة استمداد لطاقة جديدة تكون دافعا لتوتر آخر (غزو جديد) ، ومن ثم اقتضى ذلك بنية تماثلية تجانسية تجمع بين المنبع (حديد) والاندفاع الثانى (جديد) ، إذ بمجرد تخالف محدود تتحول الصيغة إلى دال آخر يجعل من (الحديد جديدًا) استكمالاً لموقف سبق فى الأسطر ، واحكام البنية جعل من الطرفين المتجانسين طرفين لسطر شعرى واحد يمثل الثبات والتحرك على صعيد واحد .

ويمثل التباعد فى هذه البنية عنصرًا أساسيًا فى إنتاج الدلالة ، إذ ما يقع بين الطرفين يكون وقود التحرك النابع من الثبات ، ومن ثم انقسم التركيب الواقع بين المتجانسين إلى قسمين ، أحدهما يعود إلى الثبات (عتيق) ، والآخر يعود إلى التحرك (غزو) .

---

(1) أنشودة المطر : ٢٢٧ .

ويقل التباعد نسبيا بين طرفى التجانس عندما يقع أحد الطرفين فى وسط السطر ، والآخر فى آخره كما فى (أولمبية) لفتحى سعيد :

اسمع يا زيوس

يارب الأرباب الاثنى عشر

لو يوما تنزل من قمم جبالك

تقذف صاعقتك فى الليل الحالك

درعك ترهبها العين وخوذتك الذهبية

تقرع فى بأس أجراس اليأس[1]

والذات هنا ترصد موقفًا تقابليًا من الطراز الأول يجمع بين الأعلى والأسفل ، بين السماء والأرض ، ولهذا التقابل منطقه الخاص الذى يبحث عن حلول فوقية لمشكلة سفلية ، ومن ثم كان توظيف الأسطورة على هذا النحو المباشر الذى اختارته الذات عن وعى وقصد ، فالموضوع ببشاعته لا يحتمل الإسقاطات والرموز ، ومن ثم كان طلب التدخل العلوى لمواجهة الموضوع الأرضى ، بل إن المباشرة تتخطى التوظيف إلى اختيار الأدوات التعبيرية المحرضة (الأمر — النداء) لتقوم بعملية الوصل بين الطرفين ، ثم يأتى الإغراء فى السطر الثالث (لو) ليؤكد التحريض فى السطرين الأول والثانى .

وتمتد المباشرة إلى الكشف عن وسائل التدخل فى الأسطر الثلاثة الأخيرة والتى تنتهى ببنية التجانس (بأس يأس) ، ومع تقارب طرفيها نسبيا نجد تباعدهما دلاليا حتى يصل هذا التباعد إلى درجة التقابل ، ومن ثم تكون البنية مزدوجة تحقق الإيقاع الصوتى الملازم للإيقاع الدلالى فى نطاق تعبيرى ضيق .

وبقية أشكال التجانس فى السطر الواحد تتلاشى فيها الابعاد الصياغية ويتم التلاصق بين الطرفين ، حيث يتلاحم الإيقاع نتيجة لاتصال النطق بحيث يحس المتلقى أن طرفى التجانس كتلة صوتية واحدة تحمل مضمونًا مزدوجًا .

---

(١) بعض هذا العقيق : ٥٩ .

والتصور الشكلي لموقع هذا التجانس يمكن أن يكون فى أول السطر أو فى آخره ، أو فى وسطه ، وهو المتحقق الفعلى فى كثير من أبنية شعرية الحداثة .

والشكلان الأول والثانى يمكن ملاحظتهما فى قصيدة فاروق شوشة (نداء سلام) حيث كان الشاعر فى زيارة للاتحاد السوفيتى ، وفى زيارته (لطشقند) اختلط الحاضر بالماضى فى رؤية حلمية يقول فيها :

أوشك أن تمتد يمينى لتصافح وجهًا مألوفًا

وجها عربى السمت نديا بالبسمات

أوشك أن يتلاقى الغابر والحاضر فى قلبى

تتداخل فى سمعى أصداء صليل وصهيل

وفيالق وبيارق شتى ونداءات[1]

والرؤية الحلمية فى هذه الأسطر لا ترتبط بالنوم ، وإنما ترتبط باليقظة ومن ثم كانت اختيارات الشاعر شيئًا قريبًا من الواقع أكثر من قربه من الحلم ، واندفاع الدلالة يبدأ من الفعل (أوشك) فى السطر الأول الذى يقدم الحركة والسكون ، أو الاقدام والاحجام فى لحظة واحدة ، ثم بعده يتم الالتحام مع الواقع مع نسيان الحلم ، فاليد التى تمتد للمصافحة تتساوق مع العين التى تدرك الملامح العربية فى السطر الثانى .

ويعود الحلم إلى موقفه مرة أخرى فى السطر الثالث ، بإعادة الفعل (أوشك) لكنه فى هذه المرة يستمر متصاعدًا ونامیًا حيث تتحطم العلاقات الزمنية ، وتنكسر منطقيتها فى لحظة مشرقة جديدة يكون فيها الحاضر والماضى زمنًا واحدًا .

ومع بداية السطر الرابع يتحول الحلم إلى غيبوبة نفسية يندفع فيها الماضى حيا على مستوى الصوت (صليل – صهيل) ، وعلى مستوى الصورة – فى السطر الخامس (فيالق – بيارق) .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢٣٦ .

وهذا التواصل فى بنية التجانس أحدث نوعا من الإفاقة للذات بفعل الضجيج والصخب من الناحية الصوتية ، وبفعل الكتل الحربية البشرية بأعلامها الملونة من الناحية البصرية ، وكأنما الذات أصبحت تعيش واقعًا حيًا لا تاريخًا ميتًا .

أما الشكل الثالث الذى يقع وسطا فيمكن ملاحظة نموذجه فى قصيدة صلاح عبد الصبور (عودة ذى الوجه الكئيب) ، حيث يتحدث عن الظلم وأعوانه وما يصنعونه بالوطن فيقول :

ومدينتى معقودة الزنار

عمياء ترقص فى الظلام

ويصفر الدجال والقواد والقراد والحاوى الطروب

فى عرس ذى الوجه الكئيب[1] .

وتكاد الدلالة تسير فى خط عكسى لحركة الصياغة ، إذ تتحرك من السطر الأخير وصولا إلى السطر الأول ، والاجتزاء لإيدع فرصة تتبع حركة الدلالة حتى غايتها ، لكن المهم أن نقع على بنية التجانس وتوظيفها فى هذا الإطار اللغوى .

فى السطر الأخير يقام عرس لذى الوجه الكئيب ، وتداعى الصياغة يتطلب للعرس جمهورًا ، وهو جمهور من نوع خاص يجمع رواسب القاع بما فيها من عناصر منفرة ، تعمل على خلق ألوان زائفة من الفرح والطرب ، وينعكس هذا الجو الدلالى على الإختيارات الصوتية – فى السطر الثالث – بترديد صيغة (فعال) ، ثم احداث التماثل الجناسى فى وسط السطر لتزداد الكثافة الإيقاعية التى تنتشر منها أمامًا وخلفًا ، أمامًا لتلتحم بـ (الصفير) ، وخلفًا لتلتحم بـ (الطرب) ، فيستحيل السطر كله إلى نغمة واحدة عالية وزائفة فى آن واحد .

ويتتابع نمو الدلالة عكسيًا ، حيث تعقد المدينة زنارها لترقص عمياء فى ظلام هذا الإيقاع الخبيث .

---

(١) الناس فى بلادى : ٢٩ .

والتلاحم بين طرفى التجانس يمكن أن يأتى مستقلا بنفسه كبنية منفردة بسطر واحد ، مما يؤكد استقلالية بنية التجانس واكتفائها بنفسها على المستوى الدلالى ، ولكن ليس معنى هذا أن تكون لها نزعة انفصالية عن بقية العناصر اللغوية ، وإنما معناه أنها تمتلك استقلالاً جزئيًا داخل إطار كلى ، وبمعنى آخر : يكون لها قوة الدال المفرد فى علاقته بغيره من الدوالى .

يقول السياب فى (تعتيم) :

كم ذاد بالنار

من أسد ضارى

وكم أخاف النمور

إنسان تلك العصور

بالنور والنار[1]

فامتلاك الإنسان لأدوات حياته التى تهيىء له مكانا فى عالم الخوف والذعر ، تتمثل فى السطر الأخير من خلال بنية التجانس (النور – النار) ، والتلاحم بينهما يحيلهما إلى كتلة صوتية واحدة ، أو بنية دالة واحدة تتداخل فيها الحدود بين الطرفين تداخلاً مدهشًا ، إذ المادة الصوتية والدلالية تكاد تتوحد فيهما ، فهما معا حقل واحد يجمع بين القوة الهوجاء (النار) والقوة المنضبطة (النور) .

ويمكن رصد الشكل التجريدى للتجانس فى السطر الواحد على النحو التالى :

الطرف الأول		الطرف الثانى	
	ـــ •ـــ• ـــــ		الشكل الأول
	• ـــ • ـــــ		الشكل الثانى
	ـــ • •ـــــ		الشكل الثالث
	• •ـــــــ		الشكل الرابع
	ـــ • • ـــــ		الشكل الخامس
	• •		الشكل السادس

---

(١) أنشودة المطر : ٢٦ .

فالتباعد يكون أكبر ما يكون فى الشكل الأول ، ثم يقل التباعد فى الثانى ليتلاشى فى الثالث والرابع والخامس والسادس ، وإن تميز الشكل الأخير باستقلاله بالبنية الصوتية والدلالية للسطر الشعرى .

والغواية الإيقاعية فى بنية التجانس قد يكون لها أثرها على اختيارات الشاعر فيمتد سلطانها إلى أكثر من طرفين ، ونعنى بذلك أن يصير التجانس ثلاثيا سواء تم ذلك داخل السطرين ، أو داخل السطر الشعرى الواحد .

وفى (تقويم جديد لفصول الجفاف) يتحدث بدر توفيق عن (الشتاء) ويستخدم البنية الثلاثية فيقول :

لملمت أوراقى التى اختزنتها فى جنبات البيت .

حاولت أن أقرأ ما رأيت ..

فلم أجد قلبى الذى به بكيت

الوعد كان موعدى .. ولم أجد سوى الوعيد

ياقلبها البعيد ..

ماذا من الساعات والأيام والشهور أستعيد

ماذا من الفصول والأعوام أستعيد(1)

والحقل الدلالى فى بداية الأسطر يتسع لمجموعة الأفعال المؤثرة فى المعنى ، والنقطة المركزية فى الأسطر كلها هى (الذات) التى تدور حول نفسها فى لحظة هروبية تلوذ فيها بالماضى .

والمعنى فى السطر الأول يتولد من الفعل (لملمت) الذى يتصل بفعل آخر (اختزنت) ، وكلاهما يشدان الذات إلى الزمن الماضى ، زمن الخصب والحياة ، بعيدا عن زمن الجفاف والجدب (الشتاء) .

---

(١) رماد العيون : ٩٧ .

ويستمر التقابل قائما بين الزمنين فى السطرين الثانى والثالث ، بالتعامل مع الأفعال أيضا ، حيث كانت (المحاولة) منصبة على (القراءة) ، وكلاهما يساعدان على النقل الزمنى إلى عالم الخصب والحب فى السطر الثانى ، فى مقابل الفعل المنفى (لم أجد) الذى يسلب عن الحاضر كل طاقاته الفاعلة ، لأن النفى ينصب على القلب القادر على الإحساس .

والتقابل الزمنى يصنع توترا بالغ الحدة فى السطر الرابع بارتفاع درجة الأمل ثم هبوطها أو تلاشيها ، وهنا تأتى بنية التجانس الثلاثية لتكون حاملة للمدلولات الصاعدة الهابطة ، صاعدة مع (الوعد) المرتبط بالزمن (موعدى) ، وهابطة مع (الوعيد) .

فالتشابك الدلالى قد تلازم مع التشابك الصوتى فى تشكيل بنية ممتدة ثلاثية الأطراف .

فبنية التجانس – في مختلف أشكالها – بنية ثرية ، ومن ثم أكثر شعراء الحداثة من التعامل معها تعاملاً مكثفًا ليحققوا – من ورائها – للغتهم لونا من الإيقاع الشعرى الذى يزيد ضغوط الدلالة ، وينشر المنبهات التعبيرية التى تقوم بعملية الربط بين المصدر والمنبع ، أو بين المبدع والمتلقى ، – وفى كل ذلك تتعاون بنية التجانس مع غيرها من البنى الأخرى فى إنتاج الدلالة الشعرية.

(٤)

والبنية الرابعة في محور التماثل هى بنية (التعديد أو التعدد) وهي بنية ثرية يمكن أن تمتد إلى عدة ألوان رصدها البلاغيون القدامى ، وشققوا منها أشكالا مختلفة ، وتحركوا من خلالها لإدراك الخواص التراكمية لصيغ محددة فى النص الأدبى عموما ، والشعرى خصوصا ، فقد تعلق البحث البديعى بعدة أشكال لهذه البنية مثل (اللف والنشر) و (الجمع) ، و (التعديد) و (تنسيق الصفات) و (مراعاة النظير) ، والرابط التعبيرى بين هذه الأشكال يمثل العثور على فضاء للصيغة التراكمية ، كما يمثل من ناحية أخرى الإمساك بعدة حقول دلالية يتوزعها النص الشعرى ويعمل على أن يجمع فيها أكبر قدر من المفردات المعجمية ، سواء كان بينها خط دلالى متآلف أو متنافر ، المهم أنها تجمعت وشكلت بنية دلالية .

وإذا كانت البنى التماثلية السابقة قد قامت على ثنائية الطرفين ، فإن بنية التعدد تقوم على التراكم الكمى للأطراف ، بحيث يكون التداعى هو أول مظاهرها ، والتداعى هنا يقصد به عملية الربط السياقى الذى يتحرك من نقطة أولية ، ثم ينمو السياق بعدها – تراكميا – بتعديد مجموعة من المفردات التى قد تقصر أو تطول تبعا لاحتياجات الموقف التعبيرى ، وتبعا لاحتياج كل مفردة إلى ما يليها لا إلى ما يسبقها ، فالحظ التعبيرى هنا متحرك إلى الأمام دائما ليجمع أكبر قدر من مفردات حقل دلالى معين فى نطاق تعبيرى محدد .

والملاحظ فى هذه البنية أن تراكماتها بسيطة ، بمعنى أنها لا تحتاج إلى عناصر لغوية مساعدة تقوم بمهمة الربط بين مفرداتها ، بل هى تخلق ترابطاتها ذاتيا بالاستعانة أحيانا بأحرف العطف أو الجر أو النداء ، دون تدخل نحوى آخر ، وربما لا تتيح لهذه الروابط أن تحل فيها .

وقد تكون لهذه البنية طبيعة الثبوت بالتعامل مع صيغ اسمية خالصة ، أو بالتعامل مع صيغ تجمع الاسمية والفعلية كاسم الفاعل والمفعول ، أو صيغ فعلية خالصة ، ومن ثم يكون الفضاء خاليا من أبعاد الزمن أحيانا ، ومتحركا داخل الزمن أحيانا أخرى ، ونعنى بالزمن هنا الزمن التعبيرى ، لا الزمن على اطلاقه ، إذ ان الزمن الشعرى يرتبط بالقصيدة ككل ، ولا يختص ببنية دون بنية أخرى .

وقد تعامل شعراء الحداثة مع هذه البنية على مستوياتها المختلفة ، واستغلوا طاقتها الدلالية فى التعبير عن واقعهم الداخلى أحيانا ، وواقعهم الخارجى أحيانا أخرى ، كما أن تعاملهم معها قد تنوع ، بمعنى أنهم زرعوا بناهم فى شكل صيغ اسمية خالصة ، أو وصفية خالصة ، أو فعلية خالصة ، كما جمعوا بين الاسمية والوصفية أحيانا ، وبينهما وبين الفعلية أحيانا أخرى ، وهم فى هذا كله يستغلون أكبر قدر من مخزونهم المعجمي ويوظفونه بشكل ممتد ، حيث يفرغون فيه أكبر قدر من جهدهم الإختيارى والإيحائى .

بقى أن نقول إن ضم هذه البنية إلى محور التماثل يقوم على نظرة خارجية ترصد الصيغة فى تواردها دون نظر إلى ما تحويه من مضمون ، ومن ثم يكون التماثل الشكلى هو جامع المفردات برغم اختلاف المضمون ، وهو شىء قريب مما رصدنا فى هذا المحور بالنسبة للبنى السابقة ، خاصة ونحن لا نحاول تحديد أبواب وأقسام وفروع ، وإنما نحاول

الكشف عن مجموعة البنى الجزئية التى تشارك فى بناء النص كليا ، وكيفية توظيفها شعريا ، فالجمع يكون إذن لأدنى مشابهة – كما يقولون – .

وهذه البنية ليست وحيدة البعد ، وإنما ذات أبعاد متعددة ، بمعنى أنها تحتوى عدة أشكال تعبيرية تعمل على إفراز دلالة لها كثافتها الخاصة ، كما أنها يمكن أن تحتوى – ضمنا – على بنى أخرى كبنية التجنيس ، أو التقابل ، أو التخالف ، لكنها تدخل كعنصر مساعد يؤدى دوره داخل إطار كلى فيعمل من خلال هذا التداخل على تعقيد البنية ، وبالتالى تعقيد ناتجها الدلالى .

وأول الأشكال التى نلاحظها فى هذه البنية هو الشكل الذى يميل إلى التعامل مع منطقة الأسماء ، وخاصة تلك التى لا نلمح فيها بعض الجوانب الوصفية ، وتختلف طريقة تعامل شعراء الحداثة مع هذا الشكل ، إذ نجدهم أحيانا ينظمون مفرداتهم فى شكل سبيكة متلاحمة بحيث لا يتركون مجالا لعوامل الربط أن تزرع بين المفردات ، على نحو ما تقول ملك عبد العزيز فى (اللحن الكامل) :

لا تسألنى عن معنى الحزن النابت فى الأعماق .

يمتد جذورًا أدغالاً أغصانًا أوراق

تتشابك فى جنبات القلب ..

تمد رواقا من ظل من غيمات[1]

والأسطر تقع داخل نطاق تعبيرى مفارق للأطر اللغوية ، لا بالخروج على القاعدة ، وإنما بالتخلص من بعض المسلمات التى تنبنى على وجود (السؤال والجواب) إذ فى الأسطر يتلاشى هذا الفاصل ، وتتداخل الصيغتين (السؤال والجواب) فى كيان تركيبى واحد ، وهذا بدوره مؤشر على تداخل الحدود فى المدرك الذهنى فى لغة الشعر على وجه الخصوص .

الأمر الثانى أن المبدع قد يتحول إلى متلقى بصفة مؤقتة داخل النص ، ومن ثم يتاح له الإفضاء بكل المخزون الدلالى تبعا لما يواجهه بهذه الصفة الجديدة ، أى أنه متلقى ، ثم يعتدل الموقف ويعود المبدع إلى وضعه الأصلى ، فيتاح له مرة ثانية المشاركة فى الموقف

(١) ديوان : أن ألمس قلب الأشياء – الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ : ٥٨ .

الشعرى على نحو آخر ، ومن هنا تتكاثر المنبهات التعبيرية ، وتغلف الصياغة بطابع مزدوج .

فالأسطر تبدأ بالموقف المشار إليه ، إذ أصبحت الشاعرة هنا متلقية لسؤال يوجه إليها عن معنى أحزانها ، ويستمر هذا الموقف إلى نهاية السطر الأول ، ثم يعتدل الموقف فى السطر الثانى لتأخذ الشاعرة دور المتحدث الإبداعى ، ويستمر هذا الموقف إلى نهاية الأسطر .

كما أن السطر الأول يبدأ بالنهى عن التساؤل الموجه للذات ، وبناء على ذلك لا يكون هناك جواب ، وإنما استمرارية لنمط التساؤل الذى يتحول تدريجيا إلى إجابة فى السطر الثانى ، أى أن السؤال والجواب أصبحا أداء تعبيريًا واحدًا .

وتأتى بنية التعدد فى السطر الثانى لتمثل حقلاً دلاليًا واسعًا ، ينقل الحزن من المجرد إلى المحسوس ، ويتحول إلى عالم النبات الذى يؤدى دوره داخل الدلالة أداء مبهرًا ، إذ أن عالم النبات ، هو عالم النماء والخضرة والازدهار لكنه محكوم بالانتهاء ، ومن ثم فهو جامع للحياة والموت على صعيد واحد ، وهكذا يكون عالم النبات هو المعادل لعالم الأحزان التى لا خلاص منها إلا بالموت . وتبدو بنية التعدد وقد تلاحقت مفرداتها فى تلاحم تعبيرى باسقاط حروف الربط ، وكأن البنية اللغوية فيها ممتدة صوتيا لا يستطيع المتلقى أن يلتقط أنفاسه وهو يتابعها إلا بالوقوف على نهايتها .

وتزداد كثافة هذه البنية دلاليا بالنظر فى صيغها التى جاءت كلها على صيغة الجمع ، مما يحيل عالم الحزن إلى فضاء لا نهائى يمتد إلى أسفل (جذورًا) ، ويمتد إلى أعلا (أغصانًا) كما يأخذ بعدًا داخيًا (أدغالاً) ، وبعدًا خارجيًا (أوراقًا) ، وكل أولئك داخل قالب من الثبات والجمود (الاسمية) الذى يحيل الحزن إلى جانب تكوينى فى الذات .

أما الشكل الثانى فهو الذى تأتى فيه البنية متراكبة الأسماء أيضا ، ولكن تراكبها يعتمد على رابط يشد أجزاءها ، ويجعل تتبع الذهن لها ذا حركة متلاحقة ، وإن كانت غير متلاحمة ، إذ فى هذا الشكل تكون ملاحظة المغايرة أكثر من ملاحظة التماثل ، وعلى هذا النحو تأتى التركيبة التعددية عند أحمد سويلم فى (الجنون .. والبحر) :

يحملنى الموج فى حلقات الدوار

أحمل الآن لؤلؤة القلب ..

أبدأ خطو انتصار ..

داخلى البحر .. والشعر .. والليل .. والشمس

والسكر

كل الرؤى بين قبضة كفى اعتصارا ..[1]

والأسطر تنتمى إلى حقل دلالى ثرى يوسع من إطار الذات ، ويجعل منها إطارًا منفتحًا على عالم لا نهائى ، وإن كان هذا العالم لا يتحقق إلا فى لحظة وجودية فريدة ، تشعر فيها الذات بجوانيتها فتتصعد فى مقام المعرفة درجات فوق درجات .

وهذا التصعد تنتجه الصياغة فى السطر الأول بتفجر المعنى من الفعل (يحملنى) الذى يتصل فيه الحدث الفعلى بالمفعول به ، سابقا على مجىء الفاعل (الموج) فدور الفاعل جاء فضله ليجعل من عملية الحمل عملية متلاحقة مترجرجة ، بل إنها تتحول إلى دوائر تساعد على الغيبوبة الوجودية ، وذلك بفعل حرف الجر (فى) ، ثم بإضافة (الحلقات) إلى (الدوار) ، فمنطقة المجرورات تجمع بين المفردات فى إطار تلاحقى بحيث لا يفرغ الذهن من تلقى المرموز المفرد إلا ليتعلق بما يليه فى شكل متوتر ، بل بالغ التوتر .

والمحمول فى السطر الأول تحول إلى حامل فى السطر الثانى ، وهذا الحمل يتعلق بـ (لؤلؤة القلب) التى تفجر آنية الانكشاف ، دون المعاينة النهائية ، إذ ان الفعل (أحمل) يولد إضافات هامشية متعددة تعنى أحيانا باختفاء المحمول إلى لحظة المخاض التى يتجلى فيها الانكشاف المبهر بعملية الميلاد .

ومع التصعد ، ثم الإنكشاف تبدأ الذات وعيها الحقيقى بجوانيتها حيث تأتى بنية التعدد – فى السطر الرابع – لتجعل الميلاد داخيًا وخارجيًا فى لحظة واحدة ، ويتسع هذا الميلاد لخمس دوال يتحرك الذهن من السابق – فيها – للاحق حركة متقطعة ترتكز على الحرف العاطف الذى يحيل التماثل الشكلى إلى تغاير دلالى ، يجمع المحمول (البحر)

---

(١) العطش الأكبر : ٢١ .

والمعلوم (الشعر) والظلمة (الليل) والنور (الشمس) ، ثم يغلف كل أولئك عالم النشوة والغيبوبة (السكر) .

وإذا كان المتنبى قد جعل عالمه خارجيًا :

الخيـل والليـل والبيـــداء تعرفنى   والسيف والرمح والقرطاس والقلم

فإن سويلم قد جعل عالمه داخليًا :

داخلى البحر والشعر والليل والشمس والسكر .

وإذا كانت المعرفة عند المتنبى تأتى من الخارج للداخل ، فإنها عند سويلم تأتى من الداخل للداخل .

وكثافة بنية التعدد تزداد بالنظر إلى الشكل الكتابى الذى لجأ إليه الشاعر بوضع النقط بين الدوال ، والذى يتيح للمتلقى أن يدرك وجود سواقط غائبة ، تعمل بغيابها أكثر مما تعمله بحضورها ، إذ يتسع الإدراك لطبيعة هذه السواقط ما بين إضافات مفردة لكل دال ، أو إضافة دوال أخرى ، وكلها على نحو من الأنحاء تساعد بنية التعدد على إنتاج دلالتها الكلية .

وطبيعة التراكم فى بنية التعدد يتيح للدول أن تفرغ شحنتها الدلالية على مستوى المواضعة ، وعلى مستوى التضمن ، وعلى مستوى اللزوم ، وعلى هذا النحو يمكن تمثل التوالد المكثف فى البنية السابقة على النحو التالى :

البحر ← الإتساع ← الماء ← الملوحة ← الموج

البحر ← الشاطىء ← السفن ← المنار ← الصيد

البحر ← الغرق ← الظلام ← السفر ← الأنواء

البحار ← الكرم ← الإصطياف

فالبحر يفجر عدة خطوط تحمل شحنات المعنى الأصلية والهامشية ، لأن تصور وجود البحر كعنصر من عناصر الذات يترتب عليه بالضرورة إمكانية وجود هذه الخطوط الدلالية المشعة منه .

وعلى هذا النحو يمكن تمثل مفردات بنية التعدد بالنسبة :

للشعر : الخيال ← الفن ← الجمال ← الموسيقى
← العاطفة – اللغة ← البلاغة ← البحر ← الغناء

والليل : الظلام ← الخوف ← الحزن ← الإنتشار
← السهر ← النجوم ← القمر ← السمر

وللشمس : الأمل ← الضوء ← الحرارة
← النهار ← الحياة ← العلو

والسكر : الساقى ← الكأس ← الندامى
← ألحان ← الغيبوبة ← النشوة ← النسيان

ولا شك أن التوالد يمكن أن يستمر على مستويات متعددة بحيث يئول الأمر ببنية التعدد إلى توحد كلى يجمع الحقول المتعددة فى حقل واحد .

ويأتى الشكل الثالث فى بنية التعدد على نحو يميل بمفرداتها إلى الناحية الوصفية ، بحيث يكون التراكم كيفيا أكثر من كونه كميا ، مع احتفاظه بالكثافة الناتجة من التعدد كما فى قصيدة فاروق شوشة (العرى) :

أسمع فيك عواء الدم

لكنك تصطنعين وقار الحكمة والعقل المختل

يهذى بالألفاظ الكاذبة ، الباردة ، الجوفاء

نتعارك أو نتناغم ، ما عاد يهم !

فالكل سواء ![1]

والموضوع هنا – يجمع بين حقلين متقابلين من الدلالة ، الحقل الأول يتمثل فى السطر الأول فى ناتج التضايف بين (عواء–الدم) الذى يفجر ناتجًا تلازميًا هو (وحشية الشهوة) .

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ١٤٦ ، ١٤٧ .

أما الحقل الثانى فيتمثل فى السطر الثانى ويجمع بين مفردات حقل آخر فيه (الهدوء والتعقل) .

ثم تأتى بنية التعدد فى السطر الثالث بمجموعة من الصفات التى تمتد إلى الحقل الثانى وتجعل له الغلبة على الحقل الأول من حيث الظاهر ، إذ ان مقتضيات (العقل المعتل) أن تكون مواصفات مفرداته على نحو ما جاءت بها بنية التعدد ، ومع تفريغها من الأداة الرابطة تتحول إلى سبيكة واحدة تغطى الجانب المزيف فى الموضوع ، أما الجانب الأصيل الذى قدمه الحقل الأول ، فإنه يتوقف بفعل عوامل الزيف والاعتلال ، حتى يصبح الحقل التعددى حقلاً ثالثًا يحقق (البرودة) التى تتصادم مع الحيوية فى الحقل الأول وتوقف تأثيرها .

ومن ثم يكون الناتج الفعلى هو انسحاب الذات – فى السطر الرابع – لأن العلاقة بينها وبين الموضوع فقدت كل جوانبها الإيجابية ولم يبق فيها إلا السالب فقط ولذلك (فالكل سواء) .

ويمكن أن نرصد شكلاً رابعًا فى هذه البنية يقوم على تراكم الأفعال حيث يسيطر عليها البعد الحدثى مقترنا بالبعد الزمنى ، كما فى قصيدة (الناس فى بلادى) لصلاح عبد الصبور :

الناس فى بلادى جارحون كالصقور

غناؤهم كرجفة الشتاء ، فى ذؤابة الشجر

وضحكهم يئز كاللهيب فى الحطب

خطاهمو تريد أن تسوخ فى التراب

ويقتلون ، يسرقون ، يشربون ، يجشئون

لكنهم بشر(١)

.وتبدأ الأسطر بدال توليدى (الناس) ، ثم ينضاف هذا الدال إلى الذات الشاعرة – بإعتبارها واحدة منه – عن طريق الضمير المتصل بـ (بلادى) ، وهذا التوحد بين الذات

(١) الناس فى بلادى : ١٩ .

والموضوع ، أتاح للذات أن (تشرح) الموضوع دون حرج ، فترتفع به إلى قمة العنف (جارحون كالصقور) ، وتنزل به إلى قمة الضعف والاضطراب (كرجفة الشتاء) .

ثم تعود مرة أخرى إلى العنف (كاللهيب فى الحطب) ، ثم تنزل به إلى الضعف والتعب (تسوخ فى التراب) ، فحركة الدلالة كالنبض الذى يعلو ويهبط تبعا للموقف النفسى الذى يحيط به ، ويتحكم فى عملية اختيار الدوال ، ثم فى عملية توزيعها ، بحيث يمثل كل سطر نبضة كاملة بكل قوتها ، أحيانا ، وبكل ضعفها أحيانا أخرى .

وتأتى بنية التعدد فى السطر الخامس لتمثل نبضة طويلة متصلة ومنقطة فى آن واحد ، وإتصالها يقوم على تراكم دوالها دون فاصل صوتى حتى ولو كان هذا الفاصل أداة للربط ، مما يجعل الزمن واحدا فى البنية كلها .

أما انفصالها فيتأتى من تصادم حقلى الدلالة حيث ينتمى الفعلان الأول والثانى إلى حقل العنف والقسوة ، وينتمى الفعلان الثالث والرابع إلى حقل آخر يتسم بالبساطة والتلقائية ، أى أن بنية التعدد لم تكن إلا ترديدا لتجليات الموقف الشعرى السابق عليها ، لكن مع تحويله إلى عملية متجددة غير مقطوعة الزمن ، وإن كانت متنوعة الحدث .

ويمثل السطر الأخير استدراكا لحركة المعنى ، لكنه لا يعدل وإنما يستوعب ، على معنى أن هذه الحقول المتقابلة تتلاقى وتتوحد فى دال واحد أخير هو (بشر) .

وإذا كانت الأشكال السابقة فى بنية التعدد قد تميزت بامتدادها داخل السطر الشعرى الواحد ، فإنها قد تبتعد عن هذا النمط المحدد بحيث تتحول إلى بنية مركبة شجرية التكوين ، بحيث تتوزع دوالها مكانيا على عدة سطور ، ودلاليا على عدة حقول ، ثم تتشكل تعبيريا بالتضام والتلاصق ، كما تتشكل بالانفصام عن طريق الروابط التى تضيف إلى الدوال طبيعة التغاير .

بل إن هذه البنية تسمح أحيانا للزوائد التعبيرية أن تتدخل لتتعلق ببعض الدوال فتدفعها من حقل دلالى إلى حقل آخر ، مما يجعل البنية الكلية للتعدد شبيهة بالتكوين البركانى المتعدد العناصر ، المتفجر بضغوطه الداخلية والمشتعل بظواهره الخارجية . ولذلك نفضل أن نطلق على هذه البنية ، البنية البركانية .

ويمكن رصد هذا الشكل فى قصيدة (رسالة إلى الحزن) لمحمد أبو سنة ، حيث يخاطب الشاعر الحزن فى مرحلة من مراحل تشكله الخداعى ، الذى يتلون فيه لونًا

كاذبًا للإيهام بقربه من الإنسان ، وتقربه إليه ، لكنه فى لحظة مفاجئة يأخذ لونه الأصيل ويهاجم بكل جنوده :

وسرعان ما تأمر أعوانك الذين

يخفون دائما لتقديم العون لك

بأن يوثقوا ضحاياك إلى صخرة الدموع الرخوة

أعوانك الذين يقفون لحراستك وتدبير شئونك

الفقر ، المرض ، القهر ، الكراهية

الفراق . النفاق . الحسد . الخسران

الكسب الحرام . النصر الزائف . والهزيمة

التى يجللها العار . واليأس . والعجز عن

إرضاء النفس والخيانة والكذب . والذل

والظلم والموت والندم بعد فوات الأوان

والإيمان الضائع والكفر المبكر بكل شىء

والشيخوخة . والضعف أمام الأقوياء

والفساد . والجنون . والقطيعة والغدر

وتمزق الوشائج بين الأقارب

كل هؤلاء يصطفون أمامك وخلفك وحولك[1]

وبنية التعدد هنا تشكل عدة طبقات ، وكل طبقة لها سمك تتجانس عناصره وتتماسك ، وقد تكون سميكة أو رقيقة ، ولكنها فى هذا أو ذاك تؤدى دورها داخل البنية الكلية بحسب موقعها من غيرها من الطبقات ، وبحسب درجة سمكها .

---

(١) الأعمال الشعرية : ١٦٠ ، ١٦١ .

الطبقة الواحدة هنا تقوم بدور المؤشر الأصغر الذى يتعاون مع غيره من الطوقات لإنتاج المؤشر الأكبر ، أى أن الطبقات هنا لا تتنافى وإنما يرفد بعضها بعضا نتيجة للاتصال الحميم بينها .

وتمثل الطبقة الرسوبية – فى هذه البنية – ست دوال هى :

الفقر – المرض – الشيخوخة – الفراق – القطيعة – الموت .

وهى مؤشر صغير يعبر عن الجمود والتوقف إيذانا بالعدم .

ثم تأتى فوقها طبقة السكون الداخلى من خلال أربعة دوال هى :

القهر – الخسران – اليأس – الذل .

وهى بارتكازها على الطبقة السابقة تزيد من طبيعة الثبات السلبى فى بنية التعدد .

وتأتى الطبقة الثالثة ، وبالرغم من رقة تكوينها ، نجدها تلعب دورًا مؤثرًا فى تحويل البنية من الخمود إلى الحركة ، ومن ثم جاء وقوعها وسطا وهى :

الجنون – الكراهية – الحسد .

وطبيعة حركتها أن تكون داخلية ، على معنى أن كل مفردة يرتد مدلولها إلى الداخل أولا ، ثم بفعل التأثير والتأثر ينتشر خارجا ليؤثر فى الطبقات الأخرى ويؤهلها للاشتعال .

أما الطبقة الرابعة فهى تمثل الصخور السطحية التى تنطلق منها الحمم فى كل اتجاه ، وهى فى سمكها تعادل الطبقة الأولى ، وإن اختلف دورها التكوينى والتأثيرى عنها ، وهى :

النفاق – الخيانة – الكذب – الفساد – الغدر – الظلم .

إذ تعمل هذه الطبقة على تفتيت السطح الخارجى وتهيئة البيئة المحيطة به إلى تقبل الناتج التدميرى .

وهذا الناتج يمثل الطبقة الخارجية الانتشارية ، وهى أكثر الطبقات سمكا باعتبارها إفرازا لكل ما سبقها من طبقات ، وهذا السمك لا يأتيها من كثرة دوالها فحسب ، ولكن يأتى من ناحية لغوية أخرى ، هى أن دوالها لا تستقل بنفسها كما هو الأمر فى

الطبقات السابقة ، وإنما تتصل الدوال بما يتبعها من مفردات تعمل على تعديل الدلالة الناتجة ، وتحويلها فى اتجاه الشر لا الخير ، ومكونات هذه الطبقة هي :

الكسب الحرام

النصر الزائف

الهزيمة التى يجللها العار

العجز عن إرضاء النفس

الندم بعد فوات الأوان

الإيمان الضائع

الكفر المبكر بكل شيء

الضعف أمام الأقوياء

تمزق الوشائج بين الأقارب .

والنظر إلى التكوين الكلى للبنية يتضح معه أن هذه الطبقات لا تنفصل ، وإنما يرفد بعضها بعضا – كما سبق أن أشرنا – وذلك يتأتى بانتشار دوال البنية انتشارًا عشوائيًا بحيث يصبح التجاور والتقابل والتباعد والتماثل وسائل ربط بين الدوال ، ووسائل تكوين لكل طبقة .

وإذا كانت الطبقات البركانية تتراكم بعضها فوق البعض ، فإن التراكم فى هذه البنية يأخذ عدة أشكال لا شكلاً واحدًا ، فهو تراكم رأسي بالدرجة الأولى ، ولكنه – بالدرجة الثانية – يتراكم فى عدة اتجاهات مختلفة ، أشارت إليها الدوال فى السطر الأخير ؛ أمام – خلف – حول .

والتلاحم فى هذه البنية لا يتأتى من طبيعة التجاور أو التماثل ، وإنما يتأتى أيضا بوسائل طباعية زرعها الشاعر أحيانا ، وغيبها أحيانا أخرى ، فكان للحضور والغياب أثرهما فى الناتج الأخير .

فالشاعر يستخدم (الفاصلة) أحيانا ، ليعبر بها عن لون من العلاقة التى تكون بين الإتصال والإنفصال ، ثم يستخدم (النقطة) ليعبر بها عن درجة معينة من الانفصال

بين الدوال ، ثم يستغنى عن الوسيلتين أحيانا ، ليعبر بهذا الاستغناء عن درجة التلاحم التى تحيل البنية إلى مواد منصهرة تتداخل عناصرها فتصير مادة واحدة فى شكلها ، وإن تعددت فى جوهرها .

والخطاب الشعرى فى هذه البنية يمكن اعتباره رسالة داخل الرسالة ، فإذا كان النص كله (رسالة إلى الحزن) ، فإن بنية التعدد هنا كانت (رسالة عن الحزن) .

ومن خلال ذلك كله يمكن القول إن بنية التعدد تنحاز إلى محور التماثل على نحو كلى ، إذ هى تضم عدة حقول دلالية تقوم على التلاحم والترابط بحيث لا تحركها انفصامات تركيبية ، أو تناقضات دلالية ، ومن ثم يكون ناتجها متماثلا سواء على مستوى الإبداع ، أو مستوى التلقى .

الإيقـاع

وهذا المحور من المحاور التى اعتمد عليها شعراء الحداثة فى بناء الأسلوب ، وإن كانوا فى ذلك يمثلون طبقة من طبقات التركيب اللغوى التى تتابعت تاريخيا فى التعامل مع الخطاب الشعرى عموما ، وبمعنى آخر نقول ان الاهتمام بعملية الإيقاع موغل فى قدمه منذ أن أخذ الخطاب الشعرى موقعه من اللغة .

فمنذ ذلك الوقت والمبدع تغويه طبيعة الإيقاع الماثلة فى المستوى الصوتى ، وهذا الإغواء يدفعه إلى متابعة البنيات التعبيرية التى تهىء له مزيدا منه ، خاصة إذا كان الإيقاع الخارجى - المتمثل فى الوزن والقافية - لم يعد يحتمل مزيدًا من التكثيف ، فلم يبق إذن إلا التوجه الداخلى وزيادة فعالية التراكيب لإفراز إيقاعات أخرى لا تقل عما هو كائن فى الإيقاع الخارجى ، إن لم تزد عليه فى بعض الأحيان .

ولا شك أن الواقع الفنى لشعر الحداثة قد اقتضى مزيد عناية بهذا المستوى من مستويات الخطاب الشعرى ، إذ طبيعة البناء الحداثى يقوم على عملية اختزال للإيقاع الخارجى لتحقيق أكبر قدر من التوسع الدلالى ، فهى عملية توفيق بين إمكانية شكلية ، وإمكانية مضمونية ، وكانت التضحية بالإمكانية الأولى هو الاختيار الذى فرض نفسه على شعراء الحداثة .

ومن ثم كان الاهتمام بمستوى الإيقاع الداخلى الذى يتحكم فى عملية الاختيار ، إذ المألوف عند اللغويين عموما ، أن يتم العمل الفنى من خلال ظاهرتين أساسيتين هما الإختيار والتوزيع ، وهذا الاختيار - عندهم - منوط بالمفردات ، على معنى أن المبدع يعود إلى مخزونة اللغوى ليوقع اختياره على مفردات بعينها من بين مجموعات لها طواعية الاستبدال فيما بينها ، ثم فى مرحلة تالية يقوم بتوزيع هذه المفردات سياقيا .

ويهمنا هنا تناول العملية الأولى التى تنصب على المفردات ، إذ يبدو أن النظر إلى الواقع النظرى والتطبيقى للإبداع عموما والشعرى خصوصا ، يدعونا إلى القول بإدخال بعض التعديل فى مقولة (الاختيار) السابقة ، بحيث نضيف إلى ذلك أن الإختيار فى بعض مراحله لا ينصب على مفردات ، وإنما ينصب على بنيات ، على معنى أن المخزون

اللغوى يتضمن بالضرورة لونا من الترابط الإيقاعى الذى يهىء للمبدع – عند الاختيار – أن يأخذ بنية متكاملة صوتيا ، وهذا التكامل يتحقق بالتماثل الجزئى أو الكلى ، كما يتحقق بنوع من التقطيع الداخلى الذى يتوافق أو يتخالف مع التقطيع الخارجى ، لكنه فى هذا أو ذاك يخلق لونا من الانسجام الإيقاعى الذى يكون بمثابة عملية تعويض للفاقد الخارجى .

فالتعديل الذى نلاحظه يجعل من الاختيار عملية كلية فى بعض مراحلها ، لتحقيق أهداف تتصل بطبيعة اللغة الشعرية واحتياجاتها اللغوية التى ترتبط بوظائف محددة لا يمكن تحققها إذا ظل الإختيار منوطا بالمفردات فحسب ، إذ لو كان الأمر كذلك لأصبح الإختيار – فى بنية الإيقاع – شيئا شاذا أو غريبا ، إذ لا يمكن تصور إيقاع الاختيار على جزء من البنية ، ثم شغل الفكر بعنصر آخر ، ثم العودة إلى البنية الأولى لإكمالها مرة ثانية ، ومن ثم يكون القول بالاختيار الكلى أقرب إلى الواقع النظرى والتطبيقى فى إفراز الصيغة الشعرية الإيقاعية .

بل ان بنية الإيقاع يمكن أن تؤكد – على نحو من الأنحاء – تداخل عمليتى الاختيار والتوزيع ، بحيث يكون فى وعى المبدع أن يختار ويوزع فى لحظة واحدة ، فيكون الناتج اللغوى بنيات متجاورة لا مجرد مفردات ، وهنا تكون المعاناة مزدوجة ، إذ ينصب الإختيار من خلال ملاحظة العلاقة الإستبدالية أولا ، ثم من خلال ملاحظة التوافق الصوتى ثانيا ، وكل ذلك يهىء لعملية التلقى أن تكون مزدوجة هى الأخرى ، حيث يلعب التوقع دورا مؤثرا ، ويكون إشباعه شيئا مفترضا عند الطرفين : المبدع والمتلقى .

والحق أن محور الإيقاع يتصل – إلى حد بعيد – بمحور التماثل ، وان كان تماثلا منصرفا إلى الناحية الصوتية ، وكلما ازداد التماثل ، ازدادت الطبيعة الإيقاعية التى تؤكد شاعرية الصياغة.

(١)

والبنية الأولى فى محور الإيقاع هى (السجع) ، وهو نمط تعبيرى يعتمد على التوازى الصوتى الذى يتلازم – غالبا – مع التوازى الدلالى ، من حيث كان منوطا بنهاية الفواصل التى تمثل السكتة الدلالية الطبيعية فى الأداء اللغوى عموما .

وحقيقة هذه البنية لا تربطها بلون أدبى دون آخر ، إذ طبيعة التعامل الفنى معها جعلها مطروحة على لغة الخطاب النثرى ، كما هى مطروحة على لغة الخطاب الشعرى ، غير أن وظيفتها تختلف نوعا ما فى كل خطاب ، إذ هى فى الخطاب النثرى تأتى وحيدة فى وظيفتها . فيبرز دورها الإيقاعى ، إذ هناك مقاربة بين طبيعة اللغة التى ترد فيها ، واللغة الشعرية ، بينما هى فى الخطاب الشعرى تأتى متزاوجة مع إيقاعية الشعر فيقل ظهورها الوظيفى ، وإن ظل لها وجودها الذى يتصل بالإيقاع العام ، فيرفد كل منهما الآخر ولا ينفيه ، وبمعنى آخر نقول ان وظيفتها أكثر بروزا فى النثر عن الشعر .

وتلعب المسافة دورا مؤثرا فى تعامل شعراء الحداثة مع هذه البنية ، حيث تتسع فى طرف وتضيق فى آخر ، وكل ذلك يرجع بالدرجة الأولى إلى حركة المعنى التى يطلقها الذهن خلال تحويلها إلى صوت محسوس .

فالمسافة إذن – وإن أخذت شكلا محسوسا – فإنها أصلا عملية ذهنية خالصة ، وبما أن الذهن نفسه يحتاج إلى (محطات) وقوف ، فإن البناء التعبيرى يتابعه فى اختيار هذه المحطات ، بل والتركيز عليها بترديد صوت بعينه ، فى نقطة بعينها .

والمسافة المعنية هنا لا تتصل بالإيقاع الصرفى أو الإيقاع العروضى ، وإنما تتصل بالدوال ذاتها وكمها لا كيفها ، وليس هناك ما يمنع من اتصال الناحية الكمية بالإيقاعين السابقين ، لكن ذلك ليس على الاطراد فى بنية السجع على وجه العموم .

وتوازى المسافة يمكن قياسه فى نص صلاح عبد الصبور (زيارة الموتى) حيث يقول :

مرت أيام يا موتانا ، مرت أعوام

يا شمس الحاضرة الجرداء الصلدة

يا قاسية القلب النارى

لم أنضجت الأيام ذوائبنا بلهيبك

حتى صرنا أحطابا محترقات

حتى جف الدمع النديان على خد الورق العطشان[1]

---

(١) تأملات فى زمن جريح : ٦٥ ، ٦٦ .

والأسطر تضع نقطة مركزية تتفجر منها الدلالات وتتشعب ، وهذه النقطة تجمع بين المتجانسين المتخالفين معا : الموت الحقيقى ، والموت بالقوة ، فمرور الأيام والأعوام يمثل زمن الموت الفعلى ، أما نضج الذوائب فى السطر الرابع فهى ممثل زمن الموت بالقوة ، وكلاهما يتعلقان برمز الخلود (الشمس) التى ظلت باقية تفعل فى الأحياء فعلها التدميرى الذى ينقلهم إلى الموت الفعلى والذى يجسده السطر الخامس بإشاريته التى تجعل من البشر شيئا واقعا تحت تأثيرات زمنية موغلة فى تأثيرها ، وهذا يتفجر من البنية النحوية فى السطر بتخليص الفعل (صار) للعمل فى (نا) ونقلها من المستوى البشرى إلى المستوى النباتى ، ثم إضافة الصفة (محترقات) التى تحدث نقلة أخرى لعالم النبات إلى عالم الاحتراق والفناء .

وينقلنا السطر السادس إلى ناتج تدميرى آخر متمثل فى عالم (الجفاف) الذى يستمد توهجه الدلالى من تجاوره لعالم الإحتراق فى السطر السابق ، وكما جاء عالم الاحتراق بين الإنسان والنبات ، جاء عالم الجفاف متعلقا بهما أيضا ، على معنى أن التوحد صار سمة الوجود فى رؤية الشاعر ، ومن ثم يكون التوحد سبيلا لإعلان الخضوع الكلى للفاعل التدميرى (الموت) .

وامتداد الخط التعبيرى فى السطر السادس أتاح لبنية السجع أن تستقر فيه لتصنع فاصلة إيقاعية ذات مسافة متوازنة صوتيا ودلاليا ، إذ تكون نهاية الفاصلة الأولى صوتيا بحرف (النون) متوافقة مع النهاية الدلالية ، ثم تأتى الفاصلة الثانية منتهية بنفس الصوت (النون) لتكون خلفية للفاصلة الأولى ، أو بمعنىً أصح طبقة تحتية لها ، بحيث يكون الجمع بين المتقابلين (الندى والعطش) وسيلة لإعلان الناتج الدلالى للموقف الشعرى كله ، وهو أن الموت والحياة وجهان لعملة واحدة .

فتوازن المسافة الإيقاعية مع تزاوجها حقق توازنا على مستوى الناتج الدلالى من ناحية ، كما حقق تناسبا إيقاعيا تعويضيا نتيجة لافتقاد القافية فى الأسطر المقتبسة من ناحية أخرى .

ولاشك أن الخطاب الشعرى هنا كان يتجسد تعبيريا بوعى لوجود المتلقى الذى يتحرك قراءة أو سماعا وراء المسافة التعبيرية ، وهو بالضرورة ينتظر أن يتحقق له الإيقاع على نفس مساحة المسافة الأولى ، ومن ثم يكون التوازن بين المسافتين فاعلا على عدة مستويات يتصل بعضها بالمبدع واختياره الساقط على بنية إيقاعية محددة ، وبعضها بالمتلقى

وإشباع متعته بتحقيق التوازن السالف ، وبعضها بالرسالة نفسها وما تحمله من شحنات صوتية ودلالية .

وقد تهتز المسافة الإيقاعية بأن تقصر فى أحد التركيبين ، وتطول فى الآخر ، لكن يظل لبنية السجع دورها الإيقاعى فى الاعتماد على نقطة ارتكان صوتية تتردد فى موقف تعبيرى محدد يعطى مؤشرا على اكتمال الدلالة أحيانا ، أو انتظارها لتمامها أحيانا أخرى ، أى أنه يؤدى دورا مزدوجا فى أحكام العلاقة بين التراكيب .

ونلاحظ تغاير المسافة فى نص أمل دنقل (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) عندما يطالبها الشاعر بأن تتكلم عن واقع المأساة العربية سنة ١٩٦٧ :

تكلمى أيتها النبيلة المقدسة

تكلمى .. بالله .. باللعنة .. بالشيطان

لا تغمضى عينيك ، فالجرذان ..

تلعق من دمى حساءها .. ولا أردها[1]

والأمر – فى السطر الأول – يعتمد على ظاهرة أسلوبية مميزة هى (التجريد) إذ انه موجه فى الحقيقة إلى الذات ، والذات هنا تتسع للموضوع وتتوحد معه ، لأن السكوت كان جماعيا ، ومن ثم كانت المأساة جماعية .

ولأن السكوت كان مرحلة موات ، جاء النمط التكرارى – فى السطر الثانى – بمثابة استبطان للكلام ، فصيغة الأمر – فى السطرين – تحتوى المأمور بالضرورة . ومن ثم يكون للذات وجودها التعبيرى ، بحيث تكون مسئوليتها عن الصمت مسئولية تضامنية ، فلا يكفى أن تتكلم وحدها ، بل لابد أن يكون لها دور مؤثر فى حث الآخرين على الكلام .

واستبطاء الذات لكلام الموضوع يتحقق فى بنية أخرى هى بنية (القسم) الثلاثية التى تجمع بين الأعلا والأسفل مع المفارقة التى تبرز عجز الذات عن مواجهة الحقيقة .

---

(١) ديوان أمل دنقل : ٧٠ .

وإذا كان السطران الأول والثانى يقدمان طرفا سالبا هو الصمت ، فإن السطر الثالث يقدم طرفا آخر هو العمى عن إدراك الحقيقة أيضا . أى أن عجز الموضوع كان كليا .

وأمام هذا العجز الكلى يحدث تبادل تعبيرى بحيث تصبح الذات موضوعا خالصا مستسلما لواقع الهزيمة اراديا واضطراريا فى آن واحد ، ويحدث هذا التبادل فى نهاية السطر الثالث باستخدام (الفاء) مؤشرا له ، وتنتقل الفاعلية التأثيرية إلى (الجرذان) فى موقف مفعم بالسخرية والمرارة ، إذ الأجبن أصبح الأجرأ ، وان ظلت فاعليته فى إطار جبنها (تلعق) ويدفع الشاعر بعنصر لغوى دخيل بين الفعل (تلعق) والمفعول (حساء) هو (دمى) ليحدث هزة تركيبية تجعل للفعل متعلقين على صعيد واحد ، أحدهما يتصل به الفعل عن طريق أداة الجر (من) ، والآخر يتصل به عن طريق التعليق النحوى ، وتنتهى هذه الهزة التركيبية بنقطة الارتكاز ، (ها) فى (حساءها) ، لتحدث تناقضا مأساويا من خلال الجمع بين الضميرين : (الياء) فى دمى ، و (الهاء) فى حساء ، وكأن موت الموضوع هو وسيلة حياة ذات جديدة هى ذات (الجرذان) .

وطبيعة التركيب على هذا النحو تحتاج إلى مكمل تعبيرى يتوازن مع نقطة الارتكاز السابقة ، وكان المتوقع أن تأتى صيغة إثباتية ، تعطى مؤشرا لفاعلية جديدة توافقا مع المطالبة بالكلام فى السطرين الأول والثانى ، ولكن خاب التوقع باستخدام صيغة النفى ، (ولا أردها) ، فهو استسلام ارادى يتوافق مع الاستسلام المادى فى التركيب السابق ، ومن ثم جاء بترديد نقطة الارتكاز مرة أخرى وهى (الهاء) فى اردها . واهتزاز المسافة كان مؤشرا لفاعلية تدميرية فى الطرف الأول لبنية السجع ، واستلام فورى فى الطرف الثانى .

وقد يكون اهتزاز المسافة مائلا نحو الطرف الثانى لبنية السجع ، وهو وان غاير الشكل السابق خارجيا ، فإنه يتوافق معه على المستوى الإيقاعى والدلالى ، ففى (تكرارية) لصلاح عبد الصبور يقول :

الليل ، الليل يكرر نفسه

ويكرر نفسه

والصبح يكرر نفسه

والأحلام ، وخطوات الأقدام[1]

وطبيعة اللغة الشعرية فى الأسطر تكرارية خالصة ، غير أن تكرارها يعتمد على التغليب ، أى تغليب طرف على آخر حتى فى تكراريته ، وما يتبع ذلك من ناتج دلالى .

وأول هذا التغليب هو تغليب الليل على النهار ، وذلك نابع من الناحية الكمية - أولا - ثم من حيث المساحة التى تحتلها الدوال ثانيا .

ويمتد التغليب من بنية التكرار إلى بنية السجع فى السطر الأخير ، كما يحدث الامتداد الصياغى فى الطرف الثانى الذى يمثل المعادل الحسى للطرف الأول .

ولأن المعادل الحسى تشكل حركته الأساسية عملية التكرار المسموعة فى توالى الخطوات ، كان مناط الثقل التركيبى ، وإن ظل على توازنه من حيث الإيقاع . بحيث كانت (الميم) قمة الوقع الصوتى ، وفى نفس الوقت محكمة الإيقاع الدلالى .

فالميم فى الطرف الأول تغلق عالم الوهم ، كما أنها فى الطرف الثانى تغلق عالم الواقع ، ثم هى فى نفس الوقت تجمع بين العالمين على صعيد واحد ، من حيث كانا خاضعين للتكرارية الفعلية ، ومن ثم كان تكرار الميم موازيا صوتيا لتكرارهما الفعلى ، أى أن الإيقاع هنا كان عنصرا من عناصر الدلالة ، وليس محسنا هامشيا يأتى بعد التمام والمطابقة .

وقليلا ما يلجأ شعراء الحداثة إلى التعامل مع بنية السجع فى شكلها الثلاثى ، إذ يظل للنمط الثنائى سيطرته الكاملة على معظم الأعمال الشعرية ، إلا فى القليل ، كما فى خطاب - عبد الوهاب البياتى - الشعرى عن (الأميرة والغجرى) حيث يقول :

مهاجرا يموت

حبى على أسوار هذا اللهب الكامن فى عينيك ،

فى صمتك ، فى صوتك ، فى جبينك

المتقع المسحور[2]

---

(١) الابحار فى الذاكرة : ٥٥ .

(٢) كتاب البحر : ٢٢ .

والاختيارات فى السطر الأول تقع على دوال تتماسك وتتنافى فى آن واحد ، فاسم الفاعل (مهاجر) هو فاعل (يموت) من حيث المعنى ، ومن ثم جاء الفعل ساكن الآخر .

واسم الفاعل بصيغته يحتمل قدرته على الاتيان بالفعل ، لكنه باتصاله بالفعل بعده لا يعد فاعلا فى الحقيقة ، وإنما مفعول حيث وقع الموت عليه ، فهو فاعل ومفعول فى آن واحد .

وتتحول الصياغة فى السطر الثانى من الغياب - فى السطر الأول - إلى التكلم ، بحيث ينصرف (الموت) إلى (الهو - والأنا) كثنائية بارزة فى الصياغة ، ثم تنضم هذه الثنائية إلى ما يليها لتشكل ثنائية ضدية أخرى بين الانطفاء (الموت) والاشتعال (اللهب) .

وانحياز مركز الثقل الدلالى إلى جانب الاشتعال دفع بالصياغة أيضا إلى الانحياز كميا إليه ، بحيث جاء السطر الثالث كله امتدادا لعالم اللهب والاشتعال ، وهذا الامتداد جاء مقطعا صوتيا ودلاليا من خلال بنية السجع الثلاثية التى تداخلت مع بنية (التخالف) صمتك وصوتك ، وبنية التجانس فى نفس الدالين ، مما جعل فاعلية الاحتراق غلابة فى مواجهة الموت السابق عليها ، وكأن الأسطر بهذا كله تقدم اختيارات تتعامل على مستوى التناقض بين الموت والحياة .

ولم تكن بنية السجع ذات بعد واحد ، وإنما لها أبعاد متعددة جاءت تحت مسميات أخرى ، وإن ظلت الوظيفة السجعية قائمة مع إضافات تقتضيها طبيعة التشكيل الجديد ، وطبيعة المغايرة بينه وبين النمط السابق.

(٢)

ويتصل ببنية السجع بنية أخرى أسماها القدماء (التصريع) ، وهى قائمة كما فى بنية السجع على توافق الحرف الأخير فى شطرى البيت الشعرى .

والناظر فى شعر الحداثة يدرك أن من أهم خواص هذا الشعر هو التحرر من قيود حرف الروى ، وبالتالى لم يعد التصريع بشكله القديم بنية أساسية يتعامل بها الحداثيون ، لكن الجملة الشعرية بطبيعتها تواقة إلى الإيقاع فى صوره المختلفة ، ومن ثم جاء التعامل مع بنية التصريع فى شكل يجمع بين النمط القديم ومتطلبات الحداثة ، وتبلور ذلك فى

احداث إيقاع مميز فى مفتتح القصائد بتوحيد حرف الروى فى السطرين الأول والثانى ، كأن السطرين قد احتملا – إيقاعيا – امكانات الشطرين فى البيت الشعرى التقليدى .

لكن تعامل شعراء الحداثة مع هذه البنية كان متغيرا من شاعر لآخر ، بحيث ظل لهذه البنية وجودها على نحو من الأنحاء .

وتبلغ نسبة التصريع فى الدواوين المكتملة أرقاما مختلفة بين الهبوط والارتفاع كما فى الجدول التالى :

١ – الأعمال الشعرية – محمد أبو سنة : ٤٠٪

٢ – ديوان أمل دنقل : ٣٢٪

٣ – ديوان أحمد عبد المعطى حجازى : ٣٠٪

٤ – ديوان عبد العزيز المقالح : ٢٨٪

٥ – الأعمال الشعرية الكاملة – فاروق شوشة : ٢٠٪

فبالنسبة تزيد عند أبى سنة إلى ضعف ما عليه عند فاروق شوشة ، وبينهما تتفاوت النسب فى شكل متقارب يدل على تقارب الحس الإيقاعى عند شعراء الحداثة على وجه العموم ، واختلاف هذا الحس عما كان عليه الشعراء القدامى ، أو التقليديون عموما ، فنسبة التصريع عند امرىء القيس – مثلا – تبلغ ٨٥٪ N، كما تبلغ عند حافظ إبراهيم ٧٠٪ Fانظر مقالنا : التكرار النمطى فى قصيدة المديح عند حافظ – دراسة أسلوبية ، فصول – المجلد الثالث – العدد الثانى – يناير فبراير مارس سنة ١٩٨٣ ..

فشعر الحداثة لم يستغن عن هذه البنية ، وإنما تعامل معها فى شكل يلائم طبيعة السطر الشعرى ، كما أنه تخفف منها حيث نزل بنسبة هذا التعامل إلى النصف تقريبا ، وهو فى ذلك ينسجم مع الحس الإيقاعى العام فى التخفيف من أشكال الرتابة ، وتوظيف ما تبقى منها توظيفا جماليا يحقق الشعرية ، أو يساعد فى تحقيقها .

ويبدو أن التعامل مع بنية التصريع يرتبط إلى حد كبير بصورة التشكيل الموسيقى لبناء القصيدة الحديثة ، إذ هى تتحرك من خلال السطر الشعرى الذى يستلزم نهاية لها إيقاعها الخاص ، كما تتحرك أحيانا من خلال الجملة الشعرية التى تتحرر من الالتزام الخاص فى

نهاية السطر ، إذ هى بطبيعتها تمتد إلى أكثر من سطر وإن ظل لها إيقاع السطر على وجه العموم .

وبمعنى آخر نقول : إن التعامل مع السطر الشعرى يتطلب – غالبا – التعامل مع بنية التصريع ، ويقل ذلك إلى حد كبير إذا كان التعامل من خلال الجملة الشعرية ، إلا إذا كانت الجملة تنتهى بطبيعتها مع نهاية السطر .

ففى قصيدة (مقتل صبى) لعبد المعطى حجازى ، نلحظ كثافة الإيقاع وتوافقه فى نهاية السطر الأول والثانى على نحو تصريعى حيث يقول :

الموت فى الميدان طن

الصمت حط كالكفن[1]

والسطران يمثلان وحدة إيقاعية متكاملة من مجزوء الرجز ، إذ كل سطر يحتوى تفعيلتين : مستفعلن مستفعلن

مستفعلن متفعلن

وهذا الاكتمال الموسيقى تبعه اكتمال إيقاعى يعطى لكل سطر نهاية صوتية تحكم إغلاقه من ناحية الإيقاع ، ثم تربطه بما بعده صوتيا عن طريق التصريع ، ويبدو هذا الإيقاع التصريعى عملية تصدر عن وعى وقصد ، إذ تأتى التركيبة اللغوية على نحو يهىء للروى أن يستقر فى نهاية السطر ، وذلك عن طريق عملية تحريك أفقى للصياغة بالتقديم والتأخير ، وكأن العدول هنا قد أثر فى الناحية الدلالية أولا ، ثم أتاح للإيقاع أن يستقر ثانيا ، وهذا العدول يمكن ملاحظته من تتبع الخط التعبيرى فى السطر الأول حيث بدأ بالمسند إليه (الموت) ، ثم يدخل الجار والمجرور (فى الميدان) ليفصل بينه ةبين المسند (طن) ، وهذا النمط التركيبى يحيل الموقف الخاص الذى يرصده الشاعر إلى موقف كلى ، فهى رؤية لعالم المدينة ، أكثر منها رصد لموقف محدد .

وبجانب العدول ، يلعب الاختيار دورا رئيسيا فى هذا التحول ، إذ يأتى (الموت) بدلا من (الميت) ، ثم يأتى (الميدان) بدلا من الموضع الذى يحتوى جثة الميت ، ثم

---

(1) ديوان أحمد عبد المعطى حجازى : ١٤٣ .

يكون تقدم الجار والمجرور (فى الميدان) وسيلة لتوسيع دائرة الرؤية ، وفى نفس الوقت يتيح لحرف الروى أن يقع آخرا فى الفعل (طن) ليحكم بنية السطر الأول .

ويتلاشى العدول فى السطر الثانى حيث تتحرك الصياغة تحركا مألوفا يبدأ بالمسند إليه ، ثم المسند ، ثم شبه الجملة ، وهو تحرك هيأ للروى أن يقع فى نهاية السطر أيضا ليكون مع سابقه دقتين فى دقة واحدة نونية الايقاع تجعل من السطر جملة شعرية مكتملة .

ويزداد التعامل مع بنية التصريع فى القصائد التقليدية التى تحتوى بعض تجارب شعراء الحداثة ، وذلك برغم كتابتها التى توهم بتحركها من خلال نظام السطر الشعرى .

وفى قصيدة أمل دنقل (شىء يحترق) نلاحظ هذه الظاهرة :

شىء فى قلبى يحترق

إذ يمضى الوقت .. فنفترق

ونمد الأيدى

يجمعها حب

وتفرقها طرق(١)

فالشكل الظاهر أن القصيدة تسير على نظام السطر الشعرى ، بينما هى فى الحقيقة تسير على نظام البيت لا السطر ، ويمكن كتابتها على النحو التالى :

شىء فى قلبى يحترق إذ يمضى الوقت فنفترق

ونمد الأيدى يجمعها حب وتفرقها طرق

وهى من المتدارك ، لكن الشاعر أراد لها أن تكتب – من حيث الشكل – على هذا النحو ليحقق نوعا من الإيقاع الدلالى الذى يرتبط بالمعنى أكثر من ارتباطه بالموسيقى .

المهم أن الشاعر قد أفاد من بنية التصريع مكتفا بها الإيقاع من ناحية ومحققا للبيت – المكتوب بطريقة السطر – توازنا دلاليا يربط فيه بين ما يتصل بالذات وهو (الاحتراق) ،

---

(١) ديوان أمل دنقل : ٢٥ .

وما يتصل بالموضوع وهو (الافتراق) ، من ناحية أخرى فالربط قد تم على المستوى الصوتى والدلالى بتوظيف التصريع فى النص .

ونادرا ما يتم التعامل مع بنية التصريع إذا سارت القصيدة على أساس الجملة الشعرية ، إذ فى بعض الأحيان ينتهى السطر ولا تنتهى الجملة ، وعلى هذا يكون الاحتياج إلى وسيلة إيقاعية غير وارد ، وعلى هذا النحو تأتى قصيدة (طقس) لعفيفى مطر :

حبـلى

تعقد بين ضفائرها ، والريح

تحمل جرتها الفخارية

وتغنى حتى يرجع عنها الموت[1]

فنمو المعنى فى الأسطر لا يدع فراغا صوتيا يمكن أن يحل فيه الروى ويستقر ، إذ ان كتابة الأسطر على نحو دلالتها يكون :

حبلى تعقد بين ضفائرها

والريح تحمل جرتها الفخارية وتغنى حتى يرجع عنها الموت

بل تكاد الأسطر الأربعة – كما كتبها الشاعر – تمثل دفقة دلالية واحدة لا يقطعها إلا التقاط النفس ، فصعوبة مواصلة النطق هى العائق الأول أمام اعتبارها سطرا واحدا ، ومن ثم لا يحتمل السطر الواحد بنية التصريع بوظيفتها الإيقاعية والدلالية على النحو الذى عليه شعر الحداثة ، بينما هى فى الشعر التقليدى لا تتم إلا فى البيت الواحد.

(١)

ويتصل بالسجع أيضا لون تعبيرى أسماه القدماء (الترصيع) ، وهو يعتمد على طبيعة التوازن التى تتم من خلال الأوزان الصرفية ، أى أن حقيقته تئول إلى عملية التوفيق بين الوزن العروضى والوزن الصرفى ، ومن ثم جعله قدامة من نعوت الوزن[2].

(١) يتحدث الطمى : ٤٢ .

(٢) نقد الشعر : ٤٠ .

وقد تعامل شعراء الحداثة مع هذه البنية للافادة من أبعادها الصوتية وتداخلها مع البعد الدلالى ، إذ من خلالها يمكن تقطيع التركيب الشعرى إلى كتل صوتية ودلالية تتساوى مع البنية العروضية التى تنصرف إلى الناحية الصوتية فحسب ، ونادرا ما يكون التقسيم العروضى متصلاً بالتقسيم الدلالى .

ومن الحق أن نقول ان تعامل شعراء الحداثة مع هذه البنية كان فى حدود ضيقة ، يحكمهم فى ذلك التداعى الصوتى الملازم لعملية الاختيار ، أى أن الاختيار هنا – كما أوضحنا – يتسلط على بنية كلية لا مجرد مفردات ، والعملية التوفيقية بين البنية العروضية والصرفية تؤدى إلى تناغم مدهش يدعم الإيقاع ويجعله متوازنا حيث توجد بنية الترصيع .

ويمكن تحديد هذا التداخل الإيقاعى بشكل واضح فى قصيدة بدر توفيق (طائر الحب المهاجر) حيث يعرض لذكريات يقول فيها :

آخر ما قلناه من شهرين

أول ما قلناه من عامين[1]

والنظر إلى الوزن العروضى فى كل سطر يدل على توازن مطلق ، فكل سطر وزنه العروضى :

مستعلن مستفعلن مستفعل

وهو مشطور الرجز ، وطبيعته تسمح بحدوث بعض الزحافات والعلل التى تؤدى إلى بعض المغايرة فى التفاعل ، ومن ثم تنقص الموسيقى – ولا تضيع – بوجود المغايرة ، فإذا تعامل الشاعر مع بنية الترصيع ، عاد التوازن بين الأسطر ، أو بين الجمل ، كما هو متحقق فى السطرين اللذين معنا .

بل ان بنية الترصيع هنا قد حققت نوعا من التوافق بين الوزن العروضى والدلالى ، على معنى أن كل عنصر تعبيرى يكاد يتساوى مع وزن التفعيلة ، مع إضافة العناصر الرابطة كحروف الجر أو العطف إلى بنية التعبير :

ففى السطرين السابقين يمكن رصد التوافق على النحو التالى :

---

(١) رماد العيون : ٥٥ .

آخر ما – قلناه من – شهرين　　البنية التعبيرية

مستعلن – مستفعلن مستفعل　　البنية العروضية

أفعل فا – فلناه فع – فعلين　　البنية الصرفية

ويأتى السطر الثانى على هذا النحو تماما ، مما ينشر لونا من التوافق الإيقاعى الذى ينسحب على الدلالة فيجعلها متوازنة أيضا فى السطرين على معنى توافق البداية والنهاية فى حديث الذكريات .

والمدهش أن المتتبع لبنية الترصيع فى شعر الحداثة يلحظ نوعا من التوافق فى البنية التحتية والسطحية ، إذ يتلازم الترصيع مع التماثل أو التكامل الدلالى ، على معنى أن التماثل الدلالى يستدعى تماثلا إيقاعيا .

فأمل دنقل فى (مزاميره) يقول :

فى الخارج أسوار وأمطار

غلاف الليل ينشق عن الرعد

غلاف القلب ينشق عن الوجد[1]

فالأسطر تقيم تعادلا بين الخارج والداخل ، وتقدم توازنا بين تفجر العالم الخارجى والعالم الداخلى .

ومناط الاهتمام كان مركزا على الخارج باعتباره مفتاح الرؤية الداخلية ، ومن ثم جاء الجار والمجرور فى مطلع السطر الأول إعلانا صريحا عن الرصد الخارجى الذى يتمثل فى المصاعب السفلية والعلوية ، أو المصاعب التى يصنعها البشر ، والتى تقدمها الطبيعة .

والسطر الثانى يقدم المعادل الخارجى المتمثل فى انشقاق غلاف الليل ، والفعل (ينشق) يربط الليل بالأسوار فى السطر السابق ، وهذا الربط يضيف إلى الحواجز البشرية حواجز قدرية لا طاقة للإنسان بمواجهتها ، وتتحرك الصياغة فى السطر ايقاعيا

(١) ديوان أمل دنقل : ١٧٥ .

من خلال ثلاث دفقات موسيقية على المستوى العروضى بتكرار وحدة (مفاعلين) ، وثلاث دفقات تعبيرية هى (غلاف الليل) (ينشق) (عن الرعد) .

ثم يتكرر هذا النمط بتمامه فى السطر الثالث على المستوى الإيقاعى والمستوى التعبيرى ، كما أن التماثل يتحقق بين السطرين بالنظر إلى التحرك الداخلى ، أو الانتقال من الموضوع إلى الذات .

فغلاف الليل يتوافق مع غلاف القلب ، والانشقاق يتكرر بصيغته ، ثم يتعادل (الرعد) مع (الوجد) ، وهنا يتحول التماثل إلى توحد بين الذات والموضوع ، أو بين الخارج والداخل .

وقد تتسع بنية الترصيع لتغطى أكثر من سطرين ، وبرغم ذلك يظل لها نتاجها الدلالى القائم على التماثل ، ففاروق شوشة في (تنويعات على لحن أساسى) يقدم بنية ترصيعية ممتدة فى أربعة أسطر ، يقول فيها :

يفجؤنا وجه مدينتنا

فيحيل ليالينا ندما

يقهرنا وجه مدينتنا

فيحيل أمانينا سأما[1]

فالتحرك الإيقاعى يتم من خلال تماثل كامل بين السطر الأول والثالث ، وبين الثانى والرابع ، ثم يتصل هذا التماثل بالناحية الدلالية ليجعل من كل سطرين – بالتبادل – حقلا دلاليا واحدا .

والتماثل بين السطر الأول والثالث يتم على مستوى اختيار المفردات ، ثم يحدث تخالف واحد بين الفعلين (يفجؤنا) و (يقهرنا) ، وهو تخالف يئول إلى توافق أيضا . على معنى أن القهر كان ناتجا لهذه المفاجأة .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ١٨٢ .

ثم يزداد التخالف وضوحا بين السطرين الثانى والرابع حيث يتم التوافق بين مفردتين فقط هما (يحيل يحيل) ، ومع ذلك يئول التخالف إلى توافق على مستوى الحقل الدلالى ، إذ كل من السطرين ينتمى إلى حقل الكآبة والأحزان .

ويلاحظ أن التحرك التعبيرى فى الأسطر الأربعة ينتمى دلاليا إلى ذات جماعية واحدة ، تزرع دوالها فى شكل منتظم حيث يتكرر ضمير المتكلمين مرتين فى السطر الأول ، ثم مرة فى السطر الثانى ، ثم يعود إلى الثنائية فى السطر الثالث ، ليعتدل إلى الافراد فى السطر الرابع .

كما يتم التماثل على مستوى آخر من حيث يبدأ كل سطر إنطلاقه دلاليا من دال يفجر الحدث والزمن على صعيد واحد ، هو الفعل الواقع فى أنف كل سطر ، والذى يمتد تأثيره إلى نهاية السطر ، ثم يتكرر هذا النمط التعبيرى ليجعل من حركة المعنى خطوطا ذات طبيعة منتظمة . ولكل هذا قلنا ان بنية الترصيع ذات فعالية بالغة على المستوى السطحى والمستوى الباطنى .

ويظل هذا التماثل سمة تميز بنية الترصيع حتى مع اختزال دوالها فى دفقات مفردة ، على نحو ما نلاحظه عند عبد العزيز المقالح وهو يخاطب الشاعر الفلسطينى سميح القاسم بقوله : (مكانك قف) :

مكانك ، سمر خطاك

وان هددوك

وان عذبوك

وان مزقوك[1]

ومع امتداد بنية الترصيع فى ثلاثة أسطر ، كانت الوحدات الموسيقية قصيرة ، مكونة من أداة الشرط (ان) والفعل المتصل بكاف الخطاب ، وكانت الأفعال الثلاثة على وزن صرفى واحد حقق توازنا صوتيا ، تلاحم مع الناتج الدلالى المنضوى داخل حقل العدوان .

---

(١) ديوان عبد العزيز المقالح : ٤٦ .

كما تأكد الإيقاع الدلالى بالتماثل فى أداة الشرط ، واتصال الفعل بالكاف ، كما تأكد باتحاد جواب الشرط السابق فى السطر الأول ، فالبنية فى كلتيها تماثلية خالصة على مستوياتها المختلفة .

ولم يقلل من حدة الايقاع طبيعة الاختزال الكائنة فى وحدات الترصيع ، إذ كل وحدة تحتوى الفعل والفاعل والمفعول فى آن واحد ، مما جعل البنية ممتدة على المستوى الباطنى ، وان جاءت قصيرة على المستوى السطحى .

فتعامل شعراء الحداثة مع بنية الترصيع لم يكن مجرد انسياق وراء غواية صوتية ، وإنما كان عملية توظيف لبنية كشف عنها القدماء من خلال ملاحظاتهم على النماذج الشعرية التى سبقتهم أو عاصرتهم ، وان ظل هذا الكشف فى حدود الإدراك الصوتى فحسب ، بينما معاودة التتبع يتكشف معها طاقات متنوعة تنبع من هذه البنية ، فتعمل على إضافة عنصر جديد إلى عناصر الشعرية فى الصياغة.

التكرار

وهذه هى البنية الأخيرة التى نتعرض لها فى هذه الدراسة . والتقديم أو التأخير لا يعطى أى مؤشر على الأهمية أو عدم الأهمية ، وإنما هو راجع إلى خطة البحث ، وكيف أنها تستدعى تجاور بنيات محددة ، دون أن يكون ذلك مدعاة إلى القول – أيضا – بتباعد يفضى إلى تنافر بين البنيات ، فالمسألة أولاً وآخرًا تنظيم خالص .

ولو كانت المسألة بالأهمية ، أو بالكثرة لكانت بنية التكرار هى أولى البنيات فى دراستنا ، ذلك أن المتتبع لشعراء الحداثة وشعرهم يدرك إدراكًا أوليًا أن بنية التكرار هى أكثر البنى التى تعامل معها هؤلاء الشعراء ، ووظفوها بكثافة لإنتاج الدلالة ، وهم فى ذلك يتساوون ، بحيث يمكن القول إن بنية التكرار على اختلاف أنماطها تحل فى كل نص شعرى على نحو من الأنحاء ، بل إنها فى بعض الأحيان قد تستغرق النص الشعرى كله . والحق أن القدماء نظروا إلى التكرار من عدة زوايا ، ومن ثم أخذ عندهم عدة أنماط ، لكل نمط اسمه الخاص به ، تبعا لصورته الشكلية التى جاء عليها ، وتبعا للناتج الدلالى الذى يفرزه ، فهناك المجاورة التى ترصد شكلاً تكراريًا يعتمد على المجاورة أو القرب بين الألفاظ ، وهناك الترديد الذى يقوم – هو الآخر – على نوع من التكرار الذى تستقر فيه اللفظة فى تركيب ، أو بيت شعرى ، لتؤدى معنى معينا ، ثم تعود لتستقر فى تركيب آخر لتؤدى دورًا جديدًا ، وهناك تشابه الأطراف ، وهو فى تكوينه الشكلى قريب من النمط السابق ، مع إضافة لها أهميتها ، من حيث أصبح الالتزام بموضع محدد فى الصياغة هو المميز الأساسى له ، فاللفظة الأولى تقع ختاما لجملة أو بيت شعرى ، واللفظة الثانية تقع إفتتاحا لجملة أو بيت آخر ، وقد تتكاثر الألفاظ المكررة فى هذا النمط لكن مع احتفاظها بالبعد المكانى .

وهناك رد الاعجاز على الصدور ، وهو نمط تكرارى آخر يعتمد على تحويل الشكل التعبيرى إلى بنية مغلقة بدايتها هو نهايتها ، وتكاد التسمية ذاتها تشى بهذا الناتج الدلالى .

وهناك أخيرا التكرار الخالص بمستوياته المتعددة التى تعرض لها البلاغيون وشققوا منها أنماطًا تبعًا لما كشفوه فيها من خواص صوتية أو دلالية .

والملاحظ أن شعراء الحداثة قد تعاملوا مع هذه الأنماط فى جملتها ، مع تمايز بينهم فى الإكثار من تلك ، والإقلال من هذه ، تبعا للسياق واحتياجاته التعبيرية ، مع توظيف هذه البنى شعريا بحيث حققت لهم طاقات تأثيرية ما كان لها أن تتحقق دونها .

وبالنظر إلى الناتج الدلالى لبنية التكرار ، يمكن ملاحظة وجود علاقة تشابه كبير بينها وبين الناتج الرياضى ، وذلك إذا كان الرقم الذى يتم التعامل معه رقمًا واحدًا ، مع اختلاف العلامة التى تصل بين الأرقام المكررة .

فالرقم ثلاثة – مثلا – يمكن تكراره مرتين أو ثلاث ، مع تغيير العلامة الرابطة فيكون الناتج مختلفا فى كل مرة على النحو التالى :

٣ – ٣ = صفر

٣ ÷ ٣ = ١

٣ + ٣ = ٦

٣ × ٣ = ٩

فبرغم تكرار نفس الرقم ، كان الناتج مختلفا قلة وكثرة ، وعلى هذا النحو تأتى بنية التكرار فى شعر الحداثة موظفة لإنتاج دلالة بسيطة أو مركبة ، بل قد تكون فعالة فى نفى الدلالة أو إلغائها على نحو ما سنلاحظه فى تطبيقاتنا على شعر الحداثة .

وهذا النمط التجريدى لعملية التكرار الرقمى يكاد يوحى لنا بأن التكرار فى لغة الشعر مكتوب بلغة رياضية ، ومن ثم كان الرصد القديم لأشكال التكرار من خلال التجاور أو التباعد أولا ، ثم من خلال العلاقة الرابطة بين مفردات التكرار ثانيا .

ويمكن من خلال توظيف هذا الكشف القديم توظيفًا جديدًا ، رصد البنى التكرارية وبيان نسبة الناتج الدلالى فيها ، لأن بين الشعرية وبين هذا الناتج صلة مؤكدة ، بحيث يكون التجريد وسيلة للتطبيق ، فيتم التلاحم بين المادة والصورة من ناحية ، كما يتم التلاحم بين نسب الأشياء والأشياء ذاتها عن طريق عملية تحليلية تخضع للرصد الشكلى والاستبطان الداخلى من ناحية أخرى .

وعلى هذا يكون تحليل بنية التكرار معتمدا على الناحية الكمية ، كما يكون معتمدا على الناحية الكيفية ، والتزاوج بينهما يؤدى إلى الإمساك بالناتج الدلالى فى مستوياته المختلفة.

(١)

وأول البنى التكرارية التى نعرض لها – من خلال شعر الحداثة – هى بنية تعطى شكلاً تكراريًا ، وإن لم يتحقق التكرار على المستوى العميق ، ومن هنا اختار لها القدماء تسمية دقيقة هى (رد العجز على الصدر) ، فمفهوم كلمة (الرد) يدل على العودة الشكلية التى لا تقتضى ناتجًا دلاليًا تكراريًا ، وربما لهذا قال الدسوقى فى حاشيته عن رد العجز : إنه إرجاع العجز للصدر بأن ينطق به كما نطق بالصدر ، دون أن يستغنى بأحدهما عن الآخر[1] .

والشكل التجريدى لهذه البنية يدل على أن ناتجها بسيط ، بمعنى أن التكرير لا يكثف الدلالة ، وإنما يكون اللفظ الثانى مستقلاً – فى بنيته العميقة – عن اللفظ الأول ، وإن ظل ترابط اللفظين قائمًا على المستوى الشكلى ، وليس معنى هذا أن الناتج الدلالى فى هذه البنية يظل على بساطته دون استثناء ، بل إن استقراء بنية رد الأعجاز فى شعر الحداثة يدل على وجود أنماط لها تأخذ طابعًا تكراريًا فى ناتجه ، لكن هذا على القلة لا الكثرة ، مما يجعل حكمنا الأول هو المعتبر فى استكشافنا لهذه البنية .

بل إن الملاحظ فى هذه البنية أن تحولاتها قد تقتضى أحيانًا تغايرًا من حيث المرجع بين الطرفين المكررين ، فإذا كان الشكل التجريد لرد العجز يأتى على النحو التالى :

أ ... ... أ

فإنه أحيانا يكون على النحو التالى :

أ ... ... ب

وهذا التغاير الأخير يرجع إلى البنية التحتية وتحولاتها التى تخضع للمقاصد الواعية للمبدع ، ويمكن تصور هذا الشكل الأخير فى قصيدة بدر توفيق (حديث الطريق الأصم) :

ميت يسرق الصمت من قلب ميت

ميت يرفع الصوت فى أرض موت

---

(١) حاشية الدسوقى : ضمن كتاب شروح التلخيص – عيسى الحلبى بمصر : ٤٣٣/٤ .

وعيون فساح بوشم على باب بيت[1]

فالسطر الأول يبدأ بالمفردة (ميت) ثم تتحرك الصياغة بعدها بمفردات تنتسب إليها ، فالفعل (يسرق - يرتبط بها من حيث هى فاعله ، و (الصمت) يأتى ارتباطه من حيث تحمله لوقوع الفعل عليه ، ثم يتصل (الصمت) بما بعده عن طريق حرف الجر (من) .

ثم تتحول الصياغة إلى طرف جديد عن طريق المضاف والمضاف إليه (قلب ميت) وهذا التحول صنع تخالفا على مستوى الدلالة ، إذ يصبح الدال الأول (ميت) متحققا بالقوة ، بينما يكون تحقق الموت للدال الثانى بالفعل ، على معنى أن الطرف الأول جعله صمته فى حكم الأموات ، الذين تحقق لهم الموت الفعلى .

فالرد هنا تحقق فيه التخالف بين (أ و ب) على المستوى الباطنى برغم التماثل الشكلى .

وإذا كان التحول من الطرف الأول إلى الثانى - فى بنية رد العجز - قد تم على مستوى التحقق بالفعل أو بالقوة ، فإنه قد يظل على توحده لكن يتم تحوله على مستوى الإنقسام الداخلى الناتج من تغاير المواقف من وجها نظر المبدع ، أو المتلقى ، فحجازى فى (دفاع عن الكلمة) يخاطب من ماتت ضمائرهم ، فماتت كلماتهم :

يا أيتها الكلمة

فرسانك يهوون من الخيل على ذهب الطرقات

فرسانك رفعوا السيف على فرسانك[2]

ويتم التوحد أولا من السطر الأول على مستوى الموضوع (الكلمة) التى مهد الشاعر لمجيئها بعدة وسائل تعبيرية : (يا - أى - ها) ، وكلها تحقق ترابطًا نفسيًا وتعبيريًا بينه وبين موضوعه ، وهذا الترابط يمثل التوطئة الدلالية واللفظية لعملية الانقسام التى تمت فى السطر الثالث . وذلك بانضمامها - أولا - إلى التحول الواقع فى السطر الثانى ، بسقوط فرسان الكلمة وفقدانهم مضمون الفروسية .

---

(١) قيامة الزمن المفقود : ٦١ .

(٢) ديوان أحمد عبد المعطى حجازى : ٢٠٨ .

ويكون السطر الثالث بمثابة استثناء يجعل من الفرسان طائفتين ، أولاهما — وهى التى سقطت من فوق الخيل — قد رفعت السيف على الطائفة الثانية ، وهى بالمفهوم لم تسقط وراء ذهب الطرقات .

فبرغم التوافق اللفظى بين الطرفين فى أول السطر الثالث وآخره ، لكن الناتج الدلالى يقول إن هناك تخالفا ليس على مستوى الجنس وإنما على مستوى النوع أو الانقسام .

وقد يتم التخالف الدلالى بين الطرف الأول والثانى نتيجة لإضافة هامش دلالى يوسع من دائرة الطرف الثانى أو يضيق منها ، ومن ثم ينعدم الناتج التكرارى على النحو الذى رأيناه فى النماذج السابقة .

فعبد العزيز المقالح يتحدث فى (رحلة الشمس) عن الثورة ويقول :

الثورة صامدة ، والناس وأعلام الثورة[1]

ونمو المعنى داخل السطر يأتى من تتابع الدوال معلقا بعضها ببعض نحويا فى حركة شمولية تبدأ بالمبتدأ (الثورة) المجرد من اللواحق التى تخصص من دلالته ، فالشمولية تأتى كناتج معاكس لإضافة (أل) التى تفيد التخصيص ، لكنها هنا أدت دورها بالتعميم ، وكأنها أصبحت (أل) للجنس ، حتى يصير الخبر التالى (صامدة) منسحبا إلى مفهوم الثورة مطلقا ، لا مفهوم الثورة اليمنية فحسب .

وبانتهاء الدفقة الأولى فى السطر ، تتهيأ الصياغة لدفقة ثانية ترتبط مع سابقتها بـ (الواو) لتحدث تضامًا وتلازمًا بين المعطوف عليه والمعطوف ، ومن ثم ينسحب الصمود إلى المعنى المجرد والواقع المجسد فى (الناس) . وتستمر (أل) فى أداء دورها الدلالى السابق مع الثورة ، أى الشمول والتعميم ، وهنا يلعب الحضور والغياب دورًا بارزًا فى إنتاج الدلالة ، إذ الأصل أن تأتى الصياغة (والناس صامدة) ، لكن غياب المسند هنا — برغم أن هناك دليلاً لفظيًا عليه فى الجملة السابقة — قد أدى دورًا أكثر تأثيرًا مما لو حضر ، إذ يصبح الصمود هنا شيئًا فطريًا فى طبيعة (الناس) ، ومن ثم يكون ذكره فضلة تضيع هذا الهامش الدلالى المفاد من الغياب .

---

(١) ديوان عبد العزيز المقالح : ١١٨ .

وتأتى الدفقة الثالثة محتوية على الدال الأول في السطر ، لكن مع تغاير فى التركيب النحوى ، فالصدر يشمل على مبتدأ وخبر ، أى تركيب متكامل يكتفى بنفسه ، بينما العجز يحوى مضافا ومضافا إليه (أعلام الثورة) ، وهو بهذا الشكل يحتاج إلى عنصر تعبيرى يكمله ، لكنه غاب أيضا اعتمادا على الخبر السابق (صامدة) مع ما في الغياب من هوامش إضافية نفتقدها عند الحضور ، كما أن هذا الغياب نفسه هو الذى أتاح لبنية رد الأعجاز أن تحل فى السطر وتصنع منه حلقة مغلقة تبدأ بالثورة وتنتهى بها ، مع فارق دلالى نابع من اختلاف طبيعة التركيب النحوى ، جعل العلاقة بين الطرفين هى علاقة العموم والخصوص ، فالثورة تشمل الأعلام والمبادىء شمولا لا انفكاك فيه ، وإلا فقدت مضمون الثورة .

وقد يصل للتخالف بين طرفى بنية رد الأعجاز إلى حد التنافى ، على معنى أن بينهما علاقة سلب وإيجاب ، وهذه العلاقة تلغى تمامًا الناتج التكرارى ، بل تكون معاكسة له ، بالرغم من توفر الشكل الخارجى للتكرار .

يقول أمل دنقل فى (موت مغنية مغمورة) :

مصفوفة حقائبى على رفوف الذاكرة

والسفر الطويل ..

يبدأ دون أن تسير القاطرة !

رسائلى للشمس ..

تعود دون أن تمس !

رسائلى للأرض ..

ترد دون أن تفض !

يميل ظلى فى الغروب دون أن أميل ![1]

وواضح طول الاقتباس من النص لأن بنية رد الأعجاز هنا ناتج دلالى لما سبقها من أسطر .

(١) ديوان أمل دنقل : ٩٤ ، ٩٥ .

والحقل الدلالى الذى يغطى مساحة الأسطر يقدم صورة لعدم توافق الذات مع الموضوع ، ومن ثم كان انكسار النسق التعبيرى هو الخاصية الأساسية التى تم من خلالها بناء الأسلوب ، سواء تم هذا على مستوى الافراد ، أو على مستوى التركيب .

فالإنكسار على مستوى الأفراد يمكن تمثله فى السطر الأول باحداث مفارقة تعبيرية فى نهايته ، نقلت الصياغة من المستوى النثرى إلى المستوى الشعرى ، وذلك بزرع الدال (الذاكرة) كبديل غير مألوف الارتباط بالرفوف.

أما الانكسار على مستوى التركيب فيكاد يغطى مساحة الأسطر ، حيث السفر دون سير القاطرة ، والرسائل التى تعود دون أن تمس ، أو التى تعود دون أن تفض .

ثم يأتى الانكسار فى السطر الأخير من خلال بنية رد الأعجاز على الصدور التى توحد على المستوى الخارجى بين الفعلين (يميل – أميل) ، لكنهما تخالف بينهما سلبًا وإيجابًا ، لتحقق للذات عنصر المقاومة فى مواجهة حقيقة الانكسار فى العالم .

ونتيجة لانعدام الناتج التكرارى كانت البنية فى السطر الأخير مفتوحة من الطرفين ، فى طرفها الأول حركة (يميل) وفى نهايتها (حركة الاعتدال) ، فالتنافر بين الطرفين يوجه حركتهما إلى الخارج لا إلى الداخل ، وذلك نتيجة لانقسام الذات ، وفصلها عن ظلها بحيث يكون لكل منهما حركة معاكسة لحركة الآخر .

ويمكن تمثل الناتج الدلالى فى السطر من خلال كتابته رياضيا على النحو التالى :

أميل – أميل = لا شيء

والكتابة بالطرح جاءت من الدال السالب (دون) الذى الغى حركة الميل السابقة ، مما جعل الذات فى موقف تفسخى ينتهى بها إلى الضياع أمام ضياع المنطق فى عالمها .

وليس يمتنع أن تتحقق فى بنية (الرد) الناتج التكرارى ، لكن ذلك ليس مطردا ، بل على القلة ، ومن هنا كان إدخال هذه البنية فى محور التكرار من ناحية الصورة الشكلية أولا ، ثم من خلال تحقق ناتج التكرار دلاليًا – أحيانًا – ثانيًا .

ويمكن ملاحظة تحقق الناتج التكرارى فى (رباعيات) محمود درويش ، التى يقول فيها :

الممر الشائك المنسى مازل ممرًا

وستأتيه أحفاد الذى عمر دهرًا

يقلع الصخر وأنياب الظلام[1]

والناتج التكرارى هنا ليس بالتعدد وإنما بالتوغل الزمنى الذى يبدأ تحركه من الطرف الأول ، ثم ينسحب إلى الطرف الثانى الذى يجعل الوجود مستمرًا ، ومن ثم يترك الأمل عند أصحاب قضية الوطن قائما ، فإن له تحققًا يتعلق بالزمن الآتى ، فالناتج توكيدى يقرر واقعا ويزيل أية شبهة فى ضياعه .

وطبيعة التحرك الدلالى من الطرف الأول إلى الثانى ، جعلت الطرف الأول قائما على التعيين والتخصيص بإستخدام (أل) ، ثم جاءت اللواحق الوصفية بعده على نفس خاصيته التخصيصية ، وكأن (أل) ، الداخلة على الدوال الثلاثة فى السطر الأول كانت مؤشرا إلى الوضع الأول للأرض وملكيتها لأصحابها الأصليين ، ثم يأتى الفعل (مازال) ليعطى مؤشرا آخر على استمرار الوضع السابق – وينتهى السطر بتعديل هذا المؤشر الأخير بإسقاط (أل) من (ممر) ليكون الناتج شيوع هذا الممر وعدم تخصصه بأهله أو أصحابه ، فوجوده متغير تبعا لتغير الواقع الزمنى ، لكنه على نحو من الأنحاء أكد وجودًا وأبقاه فى حيز التحقق المرجو .

وهذا الناتج الدلالى قد أثر على الأسطر التالية حيث حولها إلى رؤية مستقبلية يتحقق معها عودة (ممر) إلى (الممر) .

ويبدو أن التصور القديم لحركة المعنى فى بنية (رد الأعجاز) هو عودة المعنى فى الطرف الثانى إلى الطرف الأول لأحكام العلاقة بين البداية والنهاية ، لكن التتبع الاستقرائى لشعر الحداثة يتكشف معه انعكاس حركة المعنى فيه أحيانا ، على معنى أن الطرف الأول هو الذى يتحرك بدلالته إلى الطرف الثانى ويستقر فيه ، فالبنية التحتية تحتم هذا التقدير حتى ولو كان المستوى السطحى على غير ذلك .

ويمكن تتبع هذه الحركة فى مثل قول عبد الوهاب البياتى :

يتساقط الشعراء والعشاق والثوار فى زمن السقوط[2]

---

(١) أوراق الزيتون : ١٤٨ .

(٢) كتاب البحر : ٦١ .

فالمستوى السطحى يبدأ بالمضارع (يتساقط) ثم يتلوه فاعله الممتد فى ثلاثة دوال (الشعراء – العشاق – الثوار) ، ثم ينتهى بتحديد زمن الفعل الأول بإعادة مصدره (السقوط) .

واضح من التأمل أن الفعل (يتساقط) يقع داخل (زمن السقوط) ، أى أن البنية الأصلية تقول : (فى زمن السقوط يتساقط الشعراء) ، لكن الحدث والاهتمام بوقوعه كان وراء النسق الذى جاء عليه تركيب البيت ، فحقق بذلك هدفين على صعيد واحد ، أولهما اعطاء الحدث الانهيارى أهمية أولى ، ثم إضفاء هذه الأهمية على نهاية السطر بتضمينه – زمنيًا – مطلع السطر ، واحتوائه عليه ، فالأهمية تنتشر بين الطرفين وتجعلها على مستوى واحد بالنسبة للناتج التكرارى ، أما الكثرة فيمكن ملاحظتها من صيغة الدوال التى تعامل معها الشاعر ، فالفعل بطبيعة وضعه يدل على تكرار عملية السقوط ، وكذلك صيغة الجمع فى الفاعلين تعطى نفس الناتج ، فكثافة الدلالة ناتجة من التركيب ككل ، لا من بنية رد الأعجاز .

وقد تتسع بنية رد الأعجاز لتستغرق أكثر من سطر ، لكن ذلك غالبا ما يكون مع التعامل بالجمل الشعرية أكثر مما هو مرتبط بالأسطر ، ففاروق شوشة (فى انتظار مالا يجىء) يقول :

وما نزال فى إنتظار شىء غامض .

قد لا يجىء

ما نزال ![1]

فالترابط الدلالى يعطى مؤشرا على أن التمام التعبيرى ينتهى بالطرف الثانى فى بنية الرد (ما نزال) ، وهى مع الطرف الأول تكونان شكلاً رياضيًا على النحو التالى :

ما نزال + ما نزال = إستمرارية الانتظار

وأهمية بنية الرد هنا أنها تقدم شكلاً تعبيريًا مفتوحًا ، بحيث يتمكن المتلقى من إضافة جزء من الصياغة على النسق الذى قرأه وأدركه ، إذ ان تقدير الكلام بعد الطرف الثانى يكون بإعادة ما سبقه مرة ثانية ، أى أن النسق التعبيرى يصبح على النحو التالى :

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٣٧١ .

وما نزال فى إنتظار شىء غامض ، قد لا يجىء

ما نزال فى إنتظار شىء غامض قد لا يجىء

لكن التوقف التعبيرى عند الطرف الثانى هو الذى صنع تكرارًا ذهنيًا يوازى التكرار الصوتى المنطوق به فى النص ، ومن هنا تتحقق المشاركة بين المبدع والمتلقى ، أو بمعنى آخر يتحقق وجود القارىء المبدع الذى يشارك فى عملية الصياغة نتيجة استدعائها له .

وما كان من الممكن أن يتحقق كل ذلك لبنية رد الأعجاز إلا لأن النمط التعبيرى كان متماسكا فى شكل جمل شعرية تسمح بالتتابع الدلالى دون توقف عند منطقة دلالية محددة .

(٢)

والبنية الثانية التى تأخذ شكلا تكراريا هى بنية (الترديد) ، وهى فى شكلها القديم يمكن أن تشد إليها شكلا بديعيا آخر هو (تشابه الأطراف) فالنمط التعبيرى يتم تواصله – فيها – بالارتكاز على ترديد لفظة من التركيب الأول فى الثانى ، ومن الثانى فى الثالث ، فهى عملية توالى يجمع بين الحضور والغياب ، أى حضور دال أو أكثر فى الجملة الأولى ، ثم غيابه فى الثانية ، ثم أخذ دال من الأولى وترديده فى الثانية ، ومع الحضور والغياب يتم إنتاج الدلالة فى أشكال متعددة قد تتسع ، وقد تضيق ، وقد تتوقف وقد تمتد لكنها تتشكل فى كل ذلك بطبيعة الترديد .

والنظر إلى المستوى السطحى – فى بنية الترديد – يقدم لنا نمطا تكراريا من الطراز الأول ، بينما النظر إلى البنية التحتية ينفى هذه التكرارية ويقدم بدلا منها علاقة تأسيس تتولد من توالى الجمل فى شكل مجدول ، أو فى شكل سلسلة تترابط حلقاتها ترابطا محكما .

وقد تعامل شعراء الحداثة مع هذه البنية ووظفوها توظيفا مبهرا وفاعلا فى تحويل الصياغة إلى طابعها الشعرى ، واثراء ناتجها الدلالى ، وربطه بحالة العقل حين يدرك العلاقات بين مفردات الوجود ، ثم وصوله إلى المظهر الكلى الذى يسيطر على هذه العلاقات .

وبمعنى آخر نقول ان بنية الترديد بنية ذهنية لها طابعها الشعرى ، ومن ثم كان تعامل الشعراء معها مرتبطا بمحاور محددة ، كالتواصل ، والتكميل ، والتعديل ، والتضمين ، والسببية ، والتحليل ، إلى غير ذلك من المحاور التى تعمل بنية الترديد فى نطاقها .

ويمكن متابعة العلاقة (الترابطية) التى تتحرك فيها بنية الترديد فى مطولة أحمد عبدالمعطى حجازى (أوراس) ، وفيها يعرض لأفواه المستعمر القادمة من بلاد الخمرة إلى أرض المغرب العربى :

أفواها مظلمة قذرة

جاءت من أقطار الخمرة

حيث تباع الخمرة للباكى

ويباع الباكى للساقى

ويباع الساقى للكرمة

والكرمة تملك كل الناس[1]

فعلاقة (الترابط) يمكن رصدها على النحو التالى :

أقطار الخمر + إنتاج

الخمرة والباكى + إستهلاك

الباكى والساقى + منفعة

الساقى والكرمة + احتكار

الكرمة والناس = سيطرة رأس المال .

فالترابط ناتج دلالى لبنية الترديد يقود إلى ناتج أكبر يقول ان الإستعمار هو الابن الشرعى للرأسمالية الغربية .

---

(١) الديوان : ٤٠٠ .

وتحول العلاقات داخل بنية الترديد يأتى من تحول العلاقات النحوية ذاتها ، فأقطار الخمرة – فى السطر الثانى – كانت مركز انطلاق الأفواه القذرة ، ثم حدث تحول جعل من فاعلية الخمرة مفعولية فى السطر الثالث ، على معنى أن المنتج قد أصبح وسيلة تعامل بين الأفراد ، وفى هذه المرحلة من التحول يدخل المستهلك (الباكى) كطرف فى عملية التبادل ، وهذا الدخول هو الذى يهيء لبنية الترديد فاعليتها الترابطية .

ويدخل طرف جديد يرمز إلى عملية الاستغلال (الساقى) ، والتحول النحوى يجعل (الباكى) سلعة تصلح للبيع والشراء ، ويجعل (الساقى) رمز الاستغلال صاحب القدرة الفاعلة فى التعامل مع هذه السلعة .

ثم يتم تحول آخر فى السطر الخامس ، بتحول المستغل إلى سلعة يسيطر عليها الأقوى والأقدر الذى يمتلك وسائل الإنتاج ، وهذا التحول الدلالى يسير موازيا للتحول النحوى أيضا على نمط الأسطر السابقة .

والتحول النهائى يتم فى السطر الأخير حيث تضيع علاقة البيع والشراء ليحل محلها علاقة التملك والسيطرة .

وإذا قمنا بعملية حذف للأطراف المكررة فإن الناتج يصبح على النحو التالى :

الخمرة + الباكى + الساقى + الكرمة .

أى المنتج – صاسحب رأس المال – المستهلك ، وهى أصول النظام الذى قدم منه المستعمرون إلى بلاد المغرب العربى .

ويمكن رصد العلاقات التبادلية على نحو آخر فيما يلى :

الحضور الفاعل : أقطار الخمرة .

التحول الأول :

أقطار غياب

الخمرة استمرار حضور

الباكى طرف جديد

التحول الثانى :

الخمرة : غياب

الباكى استمرار حضور

الساقى طرف جديد

التحول الثالث :

الباكى غياب

الساقى استمرار حضور

الكرمة طرف جديد

التحول الأخير :

الساقى غياب

الكرمة استمرار حضور

الناس طرف جديد

وتبادل الحضور والغياب يتبعه تغير فى العلاقات بين الأطراف خضوعا للنظام الاقتصادى الذى يسيطر عليها ، وإذا كانت العلاقة الأساسية هى علاقة البيع والشراء ، فإنها تئول فى النهاية إلى علاقة الامتلاك والسيطرة ، إذ يظل الفعل (يباع) هو الفاعل فى العلاقة والمطور لها ، إلى أن يحدث التحول الأخير فيحل الفعل (تملك) محل فعل البيع .

كما يحدث تحول على مستوى آخر يتمثل فى غياب فاعل البيع فى كل الأسطر ، وذلك ناتج من بناء الفعل للمجهول ، إذ ان البيع والشراء هما العمليتان المشروعتان فى أى نظام اقتصادى ، ومن ثم لم يكن هناك مبرر لإحضار فاعلها ، بينما جاءت الصياغة فى السطر الأخير بفاعل (تملك) مرتين ، مرة مظهرا فى شكل مبتدأ (الكرمة) ، ومرة مضمرا بعد الفعل (تملك) . إذ هذا الامتلاك هو لب النظام وجوهره ، أو هو هدفه وغايته .

كما أن المفعول لم يظهر صراحة إلا فى السطر الأخير (كل الناس) بينما هو فى الأسطر السابقة كان فى منطقة وسطى بين الفاعلية والمفعولية نتيجة لتبادل العلاقات بين الأطراف ، فلما استقر الأمر – دلاليا – ظهر المفعول به صريحا بلفظ العموم (كل) خاضعا للامتلاك .

فكأن حركة الصياغة فى تبادلاتها الترديدية قادت المعنى من منطقة تفجره الأولى لتصله بالهدف الأصلى للحركة الاستعمارية فى شموليتها .

وقد يكون ناتج بنية الترديد دائريا ، على معنى أن النمط التعبيرى يتحرك فى دفقات متماسكة بحيث يعود إلى النقطة التى بدأ منها ، وبذلك يتماسك الأول بالآخر ويتم التلاحم .

وعلى هذا النمط الترديدى يأتى (المزمور الأول) من مزامير أمل دنقل :

أعشق اسكندرية ،

واسكندرية تعشق رائحة البحر ،

والبحر يعشق فاتنة فى الضفاف البعيدة[1]

وأطراف الترديد تتزاوج على النحو التالى :

أنا ، الإسكندرية

الإسكندرية ، البحر

البحر ، الفاتنة

وتتحرك الدلالة من الذات إلى الموضوع – فى السطر الأول – بفاعلية العشق الواقعة على الإسكندرية .

ثم تتحول الدلالة فى السطر الثانى بحيث تصبح الإسكندرية هى فاعل العشق ، ويدخل طرف جديد يقع عليه الفعل هو (البحر) .

ثم يحدث تحول ثالث فى السطر الثالث حيث يصبح البحر عاشقًا ، ويدخل طرف جديد يتحمل الفعل هو (الفاتنة) .

وهذا التحول المستمر تصنعه بنية الترديد عن طريق حضور طرفين ، ثم غياب أحدهما بحيث يستقر الأمر عند طرف محدد تتوقف عنده عملية التحول .

---

(١) ديوان أمل دنقل : ١٧٢ .

والنظر إلى طرف نقطة التوقف يدل على ارتباطه بالصفاف ، أى العودة من البحر إلى الأرض ، أى أن الدلالة دارت لتستقر حيث بدأت ، فالمفعول بعيد وقريب يطوله العشق فى قربه أو فى بعده ، ولكنه فى البعد يطوله بوسائط تدخل نطاق المفعولية أيضا ، فالعشق يتسع ويحتوى فى اتساعه عالم البحر فى الإسكندرية .

والتحول الفعلى يتم فى شكل تغير للعلاقات النحوية على التالى :

أنا فاعل

الإسكندرية مفعول

الإسكندرية فاعل

البحر مفعول

الإسكندرية فاعل

الفاتنة مفعول

ويتلازم التغير فى العلاقات النحوية مع عملية الحضور والغياب ليجعل التحول فى شكل دفقات تعبيرية تتواصل برابط لفظى يتردد من دفقة لأخرى ، ليحكم العلاقة بين التراكيب ويزودها بهوامش دلالية ما كانت لتتحقق دون بنية الترديد .

ومتابعة التغير فى العلاقات النحوية يتبين معها أن هناك طرفين لم يصبهما هذا التغير ، وهما : أنا المتكلم ، الذى ظل فاعلا ، ثم غاب بعد أداء دوره التعبيرى .

الثانى : الفاتنة التى جاءت مفعولا ولم يتغير موقعها ، فلو حذفنا المتغيرات وأبقينا الثوابت لكان الناتج على النحو التالى :

أنا : فاعل ثبات الوظيفة

الإسكندرية : مفعول ، ثم تحولت إلى فاعل – عدم ثبات الوظيفة .

البحر : مفعول ، ثم فاعل – عدم ثبات الوظيفة

فاتنة : مفعول – ثبات الوظيفة .

يكون الناتج من الثبات : أنا أعشق فاتنة .

وقد تقوم بنية الترديد على العلاقة (التبادلية) على معنى أن يكون انتقال الدال من تركيب إلى ما يجاوره قائما على نقلة دلالية يلعب فيها الطرف المنقول دورًا جديدًا لا من حيث علاقته النحوية ، وإنما من حيث وظيفته الدلالية ، والشاعرة ملك عبد العزيز فى قصيدتها (إلى يافا) تعبر عن تفاعلها مع الوقع الذى عايشته فى الأرض قبل احتلالها فى عام ١٩٦٧ ، وكيف أن العلاقات كانت تشير إلى الأرض السليبة داخل فلسطين :

يشير السهم يغرس حده المسنون فى قلبى

بقلب الجرح ...

جرح أنت يا يافا بقلب القلب[١]

وتتزاوج دوال بنية الترديد على النحو التالى :

السهم ، القلب

القلب ، الجرح

الجرح ، يافا

والتحول هنا يأخذ طابعا يغاير ما سبقه بعض المغايرة ، إذ كانت العلاقة بين السهم والقلب – فى السطر الأول – علاقة اختراق ، تعبر عن المعاناة الخاصة ، أو بمعنى آخر كانت العلاقة هى تحول المأساة من الخارج إلى الداخل .

والسطر الثانى يأخذ الدال (القلب) لا ليصله بما سبقه ، وإنما ليصنع منه صورة جديدة تعود بها المأساة إلى طابع الشمول ، حيث يكون القلب هنا مشيرًا إلى الأمة العربية كلها وجرحها الدامى ، أى أن (القلب) تبادل دلالته من السطر الأول مع السطر الثانى ونقلها من الخاص إلى العام .

بل ان هذا التبادل قد امتد إلى الأداة المساعدة وهى (فى) فى السطر الأول ، حيث حل محلها (الباء) فى السطر الثانى ، فإذا كانت (فى) قد جعلت من القلب ظرفا للسهم ، فإن (الباء) قد جعلت القلب فى السطر الثانى متلبسا بالجرح ، أو هو جرح

---

(١) ديوان أن ألمس قلب الأشياء : ١٨ .

كله ، ولعل اتساع هذا الجرح كان وراء إستعانة الصياغة بوسيلة طباعية هى (النقط) إعلانا عن هذا الاتساع وامتداده إلى حيث يكون الإحساس بالمأساة قائما ومؤثرا .

ويحدث تبادل آخر على مستوى السطر الثالث ، إذ يتغير معنى الجرح الذى انتهى به السطر الثانى ، إلى معنى آخر ملاصق للأول ومغاير له ، فيتحول العام إلى خاص مرة ثانية عن طريق الصورة التشبيهية (يافا جرح) .

وهذا التبادل يئول فى النهاية إلى توحد على المستوى الكلى إذ يصير المعنى الترديدى : (يافا جرح قلبى) ، لكن الوصول إلى هذا الناتج قد تم عن طريق التبادل التعبيرى داخل الأسطر الثلاثة .

ويلاحظ اتكاء البنية الترديدية هنا على الصيغة الإسمية ، حيث لم تتعامل مع الصيغة الفعلية إلا فى عملية (الغرس) ، ثم خلصت الصياغة للإسمية ، مما أضفى على الدلالة نوعا من الثبات ، لكنه ثبات تدميرى يفعل فى الواقع العربى لكى يحركه من ثباته إلى تغيير واقعه المدمر .

وقد توظف بنية الترديد لإنتاج علاقة (استغراقية) على معنى أن تتداخل الدلالات فى شكل دوائر تتسع لتستغرق كل دائرة ما قبلها وصولا إلى الدائرة المطلقة التى تحتوى كل ما سبقها .

وعلى هذا النحو تتحرك الدلالة فى (أسئلة الأشجار) لمحمد أبو سنة :

قلت أحاور قلبى :

– ما معنى الجنة يا قلبى :

– قال : تجول فى نفسك حتى تصل إلى الإنسان

وتجول فى الإنسان إلى أن تصل إلى وطنك

وتجول فى وطنك حتى تصل إلى الله[1]

والأسطر الثلاثة الأخيرة تحمل بنية التريد على النحو التالى :

---

(١) الأعمال الشعرية : ٣٠ .

النفس ، الإنسان

الإنسان ، الوطن

الوطن ، الله

فالطرف الأول يبدأ بالنفس وصولا إلى الطرف الأخير (الله) ، والوصول يقتضى مرورا بدوائر أكثر اتساعا ، أى أن دائرة النفس تدخل دائرة الإنسان ، ودائرة الإنسان تدخل دائرة الوطن ، ثم تدخل دائرة الوطن بكل دواخلها إلى دائرة المطلق دائرة (الله) .

وطبيعة العلاقة بين الدوائر تأتى من انطلاق المعنى من الفعل (جال) بما فيه من حركة دائرية كلما اكتملت عادت لتبدأ مرة أخرى مع عودة الفعل ، ثم تتوقف هذه الحركة عند حدود دائرة المطلق حيث الانفتاح على الموجود الحق الذى تستمد منه كل الموجودات شرعية وجودها الأرضى ، ومن ثم كان الاستغراق هنا ذا طبيعة تصاعدية تبدأ من النسبى لتصل إلى المطلق .

والعلاقة بين أطراف بنية الترديد تصنعها الأدوات الرابطة التى تتشكل فى مجموعتين : الأولى تتمثل فى تكرار حرف الجر (فى) ، والثانية تتمثل فى تكرار حرف الجر (إلى) ، والمجموعة الأولى ترتبط دائما بالطرف الأول (مكان التجول) والمجموعة الثانية ترتبط بالطرف الثانى (هدف التجول) ، فوظيفة الأحرف الجارة هى التى صنعت ذلك الناتج الدلالى فى كليته عن طريق (الظرفية) أولا ، ثم عن طريق الغاية (ثانيا) ، ويلاحظ توقف عمل المجموعة الأولى عند حدود الطرف الأخير فى بنية الترديد (الله) لتتوقف عنده الغاية النهائية .

ويمكن عن طريق عملية حذف للمكررات الربط بين الطرفين الأصليين فى البنية وهما : النفس ، الله ، ليكون الناتج النهائى على النحو التالى :

النفس طرف تأسيسى

الإنسان طرف وسيط

الوطن طرف وسيط

الله طرف تأسيسى

أى أن الوصول إلى الله يكون عن طريق النفس بطريق مباشر .

وتقترب من علاقة الاستغراق علاقة (الضم) التى تقوم على الإضافة لا على التداخل كما هو فى البنية السابقة ، والضم يأتى لأهداف دلالية تعمل الصياغة على إنتاجها دون أن يكون الهدف توسيع الدائرة ، وإنما الهدف إضافة عناصر إلى العنصر الأول . وعلى هذا النحو تأتى (أصوات من تاريخ قديم) لفاروق شوشة :

يا سيف الدولة :

أبناؤك – يا للعار –

فى سوق الهلكى باعوك ..

وعلى أسوارك فى يافا – آه يا يافا – صلبوك

وعلى أرضك فى عمان الثكلى داسوك

داسوا وجهك ، وجه رفاقك فى حطين[1]

وتتحرك بنية الترديد فى السطرين الأخيرين على أساس الإضافة ، لكن وصولا إلى ناتجها تلجأ فى الطرف الأوسط إلى عملية تخصيص شكلى بالانتقال من (داسوك) إلى (داسوا وجهك) وهو تخصيص يكاد يفوق طبيعة التعميم ، ومن ثم كان إضافة لما سبقه من معنى ، ثم تستمر الإضافة إلى (وجه الرفاق فى حطين) ، ومن ثم يكون الناتج النهائى حقلا موسعا من المهانة والمذلة تعبر عن حاضر الأمة العربية فى شكل محفز ومثير .

ويبدو الفعل (داس) محركا لعملية الإضافة واحتوائها فى نفس الوقت ، ومن ثم جاء مكررا بالفعل مرة ، وبالقوة مرة أخرى ، فقد ظهر مرتين فى التركيب الأول والثانى ، ثم جاء مقدرا فى التركيب الثالث ، أى أنه طرف ممتد داخل بنية الترديد يصنع مع مفرداتها علاقة مؤثرة إلى حد بعيد ، يمكن أن يكون ناتجها مكثفا كأنه لغة الضرب لا الجمع .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢٤٠ .

وهذا النمط القائم على الضم يصعب فيه عملية الحذف التى تربط بين الطرف الأول والأخير ، بل لابد من متابعة الصياغة فى تجاوراتها وصولا إلى الناتج النهائى : ومن ثم يغيب حرف العطف فى الربط بين الجمل بحيث تتحول بنية الترديد إلى سبيكة متماسكة ، وتصبح أطرافها عناصر داخلة فى التكوين ، لكن دخولها يتم بالضم والإضافة .

كما تتقارب مع البنيتين السابقتين أيضًا علاقة (التضمن) التى تتحرك فيها الصياغة فى حلقات تضيق تنازليا إلى حد لا يتجزأ ، فيتم التوقف ، لكن من المحتم أن يحتوى كل طرف على الذى يليه ، أى أن الترابط يقوم على الحذف ، على معنى أن الطرف الأول يحتوى بقية الأطراف ، ثم يأتى الطرف الثانى بحذف جانب من الطرف الأول وإبقاء بعض منه ، وهكذا فى الطرف الثالث ، وعلى هذا النحو تأتى (اللغة الجديدة) عند عبد العزيز المقالح :

فعلموا أبناءكم يا أهلنا طقوس الجبن والخضوع

والانحناء والركوع

لكى تظل فى أجسادهم رءوس

لكى تظل فى رءوسهم وجوه

لكى تظل فى وجوههم أنوف(1)

وتأتى أطراف الترديد على النحو التالى :

أجساد ، رءوس

رءوس ، وجوه

وجوه ، أنوف

والعلاقة بين الأطراف تقوم على الطرح لا الجمع ، ومن هنا يتضاءل الناتج تدريجيا وصولا إلى الطرف الأخير (أنوف) .

والتدرج التنازلى دون ترديد يكون : أجساد ، رءوس ، وجوه ، أنوف .

---

(1) ديوان عبد العزيز المقالح : 88 ، 89 .

وواضح أن هذا التدرج خادع ، إذ الوصول إلى الطرف الأخير لا يعنى الهبوط فى التنازلات أمام قوى البغى ، وإنما حقيقة الدلالات الهامشية تقول ان هذه التنازلات تنتهى إلى نوع من الاعتزاز بالنفس ، إذ الانتهاء إلى (الأنوف) يقدم ناتجا مخالفا للمتوقع ، على معنى أن الأنف يعطى مؤشرا إلى عزة النفس والكبرياء ، وعلى هذا يكون التنازل أمام البغى تنازلا جسديا لا نفسيا ، أو هو تحرك مرحلى للإفلات من عدوانيته مع الاحتفاظ للطاقة الكامنة داخليا بوجودها المختبىء إلى أن تحين لحظة المواجهة .

وما كان يمكن الوصول إلى هذا الناتج إلا بتوظيف بنية الترديد على نحو تضمينى بحيث يحمل كل طرف دلالته إلى الذى يليه باعتباره عنصرا من عناصر تكوينه ، فالأجساد تحتوى على الرءوس ، لكن الرءوس فيها هى أهم مظهر للحياة من جانب ، وهى رمز للقمم فى المجتمع من جانب آخر .

والرءوس تحتوى على الوجوه ، لكن الإبقاء على الوجوه ، معناه الإبقاء على إمكانية المواجهة وتعديل مسار الحركة السياسية إلى طريقها الصحيح .

والوجوه تحتوى الأنوف ، لكن الإبقاء على الأنوف معناه الإبقاء على عوامل التحرك الوطنى من اعتزاز وكبرياء وأنفة .

فكأن بنية الترديد فى ظاهرها تنازلات وفى باطنها تمسك بالموقف الوطنى الأصيل الذى يحفظ لقوى المواجهة حيويتها وطاقتها الفاعلة ، وكأن البنية التى بدأت من خلال (الطرح) آلت إلى بنية بالجمع ، فالأجساد والرءوس والوجوه والأنوف تشكل رموزا متكاملة لدلالات متشابكة تمثل القوة الفاعلة .

وقد تكون العلاقة (التراسلية) هى وظيفة بنية الترديد ، على معنى أن تتداخل مفردات الترديد تداخلا تراسليا تذوب فيه حدود الدلالات ، أو يبتعد الدال عن مدلوله بمسافة كافية لخلق صورة جيدة تجمع كل دالين فى إطار واحد .

وفى (شذرات من حكاية متكررة وحزينة) لصلاح عبد الصبور ، يمكن رصد هذا النمط الترديدى :

أتسمع فى نظراتك إيقاع الكلمات

أتذوق فى كلماتك نفض القبلات

أتمدد فى قبلاتك فوق ثنايا الموج[1]

وتأتى أطراف الترديد على النحو التالى :

نظرات ، كلمات

كلمات ، قبلات

قبلات ، الموج

ويتم التراسل بين كل طرفين عن طريق اعمال (الأفعال) فى خلق علاقات غير حقيقية ، وتحويلها إلى واقع شعري مصاغ .

فالتراسل يتم فى السطر الأول بين (النظرات والكلمات) عن طريق تأثير الفعل (أتسمع) ، ثم شد دلالته إلى (النظر) عن طريق حرف الجر (فى) الذى يعطى للنظر خواص الكلام ومواصفاته .

ويتم التراسل فى السطر الثانى بين (الكلمات والقبلات) عن طريق الفعل (أتذوق) الذى ينقل للكلمات خواص القبلات .

ويتم التراسل فى السطر الثالث بين (القبلات والموج) عن طريق الفعل (أتمدد) الذى ينقل للقبلات خواص الموج .

وتتم عملية التراسل فى شكل منتظم بشد دلالة الطرف الثانى إلى الأول ، أى أن اهتزاز الدلالة يتم مع مطلع السطر ، بحيث تنحرف الدوال عن مدلولاتها مع مواجهة المتلقى للصياغة ، ثم يأتى الطرف الثانى كعملية اكمال للتداخل الذى تم أولا .

ويلاحظ فى بنية الترديد – هنا – ملازمة الذات للموضوع فى عملية التراسل ، على معنى أن حضور الذات كان حضورا تفرضه طبيعة الصياغة مع مطلع كل سطر ، فالأفعال (أتسمع ، أتذوق ، أتمدد) تحتوى بالضرورة على فاعلها وتعلن عنه تعبيريا برغم غيابه عن الصياغة شكليا .

أما الموضوع فقد التزمت به الصياغة مع الطرف الأول (نظراتك ، كلماتك ، قبلاتك) ، ومن هنا كانت المزاوجة بين الذات الموضوع مغلبة لجانب الذات حيث جعلت

---

(١) الإبحار فى الذاكرة : ٦٧ .

وجودها على مستوى الحضور والغياب ، أما الموضوع فوجوده على مستوى الحضور فحسب . وان تحملت الذات – من ناحية أخرى – إمكانية احتواء العالم ، وذلك بتجريد الطرف الثانى من الضمائر (الكلمات ، القبلات ، الموج) ، لكن بعد تمام التراسل يتم تخصيص العالم وتضييق حلقته لتتساوى مع حدود الموضوع ، ومن ثم يتحول الطرف الأول المجرد من الضمير ، إلى طرف ثان متصل بالضمير ، فالكلمات تصبح (كلماتك) ، والقبلات تصبح (قبلاتك) ، لكن تظل البنية مفتوحة على العالم فى الطرف الأخير (الموج) لتعلن عن وحدة الذات والوجود الذى تتلاحق أمواجه تلاحقا مستمرا .

ويمكن على هذا أن نقول بأن البنية الترديدية التراسلية علاقتها تفاضلية ، على معنى أنها تحدث نوعا من المقارنة بين دلالة طرفين ينتج عنها دلالة جديدة جامعة بين مضمون الطرفين السابقين .

ويمكن أن تقترب مع هذه العلاقة علاقة (التكامل) التى تعيد الأشياء إلى أصلها الذى تكون عليه ، فليس هناك مقارنة منتجة ، وإنما هناك تداعى يتحرك من طرف إلى آخر ينتهى إلى صورة كلية ، لكن الوصول إليها لا يتم دفعة واحدة ، وإنما تقدمه الصياغة على مراحل تعبيرية تكميلية .

يقول فتحى سعيد فى (جواز سفر) عن عاصمة أحزانه :

الرقم الأول فى أول بنيان

أول بنيان فى منعطف الميدان

ميدان النسيان[1]

وتتلاحق مفردات بنية الترديد لتصنع إطارا كليا عن (الرقم الأول ، لأول بنيان فى منعطف ميدان النسيان) .

وتتحرك البنية فى إطار المواضعة وصولا إلى الطرف الأخير (ميدان النسيان) حيث يهتز التطابق بين الدال والمدلول عن طريق الإضافة ، إضافة (الميدان) إلى (النسيان) .

وتحرك بنية الترديد كان تكامليا ، على معنى أن كل طرف يقدم إضافة جديدة ، تزيد معرفة المتلقى بكلية الدلالة ، وصولا إلى الطرف الأخير (ميدان النسيان) الذى حول

---

(١) بعض هذا العقيق : ٩٢ .

معرفة المتلقى من طريقها المتوقع إلى غير التوقع ، وبهذا تتحول البنية إلى لون من التصادم بين البدء والختام ، فعاصمة الأحزان يجب أن تغوص فى (عالم النسيان) ، لكن الوصول إليه يتم على مراحل يكمل بعضها بعضا برغم تلاصقها ، وانفتاحها المتدرج بدءا من الرقم الأول ، ثم البنيان الأول ، ثم الميدان ، ثم النسيان .

والتلاصق فى البنية التكاملية يشتد عن طريق تفريغها من صيغة الأفعال ، فالتحرك يكاد ينعدم ، ومن ثم يزداد احكام التجاور والتلاصق ، مما يجعل الانتقال بين الأطراف محدودا بحدود ثباتها الناتج من اسميتها .

وقد تعمل بنية الترديد – فى أشكالها البسيطة – على التعديل فى المعنى ، أى أن تردد الطرف فى الجملة الثانية يهدف إلى تغيير مسار الدلالة ، وكأنها تدفع توهما قد يكون ، وتحل محله حقيقة كائنة .

والسياب فى (رؤيا فى عام ١٩٥٦) يتحرك من خلال هذه البنية فيقول :

أغصان زيتوننا أثقلها الورد

ورد الدم الأحمر[١]

فامتداد الدلالة فى السطر الأول يحمل صورة مبشرة : حيث أغصان الزيتون برموزها الكثيفة ، وحيث الورد باشاراته المبهجة ، لكن التعديل يتم مع الترديد ، حيث تأتى كلمة (الورد) فى السطر الثانى متداخلة بالدم عن طريق الإضافة التى تجعل من المضاف والمضاف إليه دالا واحدا ذا طرفين متلاحمين ، ثم يزداد التعديل بروزا بمجىء الصفة (الأحمر) لتكتمل عملية التعديل الكلى الذى يحيل الدلالة فى السطر الأول إلى طبيعة تدميرية لا طبيعية إنتاجية .

وقد تعمل البنية فى إفراز ناتج تفصيلى ، أى أنها تساعد على تقسيم الناتج إلى شطرين متوازنين بينهما علاقة إتصال لا انفصال ، وعلى هذا النحو تجىء بنية الترديد عند بدر توفيق فى (البكارة المفقودة) :

أصاحب الوسيم مرة .. ومرة أصاحب الدميم[٢]

---

(١) أنشودة المطر : ١١٠ .

(٢) رماد العيون : ٧٧ .

فالمصاحبة قائمة كإطار كلى تتحرك فيه الذات ، لكنها تعود وتنقسم تبعا لناتج الترديد بين (مرة .. مرة) ، حيث تكون المرة الأولى موازية للثانية ومغايرة لها فى نفس الوقت ، ولو جردنا التركيب من عملية الترديد لما كان هناك انقسام ، إذ يصبح التركيب (أصاحب الوسيم والدميم) ، فيتم الجمع بينهما على غير حركة المعنى فى النص كله الذى يقوم على ثنائية الحركة وتصادمها ، حيث يقول فى مطلع النص :

أدور فى معابد القاهرة العلوية

أصعد فى مآذن الإسكندرية

أسهر فى المضاجع السفلية

أصاحب الوسيم مرة .. ومرة أصاحب الدميم

ويبدو أن الثنائية التفصيلية كانت هى المحرك الخفى لإنتاج الدلالة ، وصولا إلى قمتها فى بنية الترديد ، وإمعانا فى هذه المزاوجة لجأ الشاعر إلى وسائل الطباعة (النقطتان) كفاصل مرئى ومحسوس بين طرفى الترديد ، فهما منفصلان فى المستوى السطحى ، وان اتصلا فى المستوى الباطنى .

ومتابعة بنية الترديد – عموما – يدل على ثرائها واحتوائها على كثير من العلاقات ، وأن هذه العلاقات هى ناتج طبيعى لوظيفة الترديد فى الصياغة ، مما يدل على أن الكشف عنها كان كشفا عن حقل تعبيرى واسع تحرك فيه القدماء ، كما تحرك فيه شعراء الحداثة على تغاير بينهم فى تعقيد البنية أحيانا ، وتبسيطها أحيانا أخرى ، مما أتاح لها احتمال كثير من الدلالات أحيانا ، وإنتاج الدلالة رأسا أحيانا أخرى ، أى أنها تؤكد على نحو من الأنحاء وحدة الدال والمدلول فى الصياغة الشعرية.

(٣)

والبنية الثالثة فى محور التكرار هى (التجاور) أو المجاورة ، وقد رصدها البلاغيون كشكل تعبيرى تعامل معه المبدعون شعرًا ونثرًا ، ووظفوه فى إنتاج دلالتهم على نحو يحقق لهم أهدافهم الفنية .

وطبيعة هذه البنية تقوم على التجاور بين الألفاظ المكررة ، أى أن النطق فيها يتلازم مع حركة الفكر فى أهدافه التوكيدية أو التقريرية .

وتختلف هذه البنية عن سابقتها من حيث إسقاط المسافة التى كانت بين الألفاظ المرددة ، ومن حيث لزوم التكرار فى بناء الدلالة الكلية ، بحيث يكون إسقاط أحد مفردات التكرير مضيعا لعملية التجاور ، سواء أكان ، التجاور ثنائيًا أم ثلاثيًا ، أم أكثر من ذلك .

كما أن هذه البنية تتميز بمنطلقين دلاليين : أحدهما أن يكون التكرير عملية تأسيسية - كما يقول الزركشى[1] - تعمل على إنتاج معنى جديد يضاف إلى ما سبقه من معانى . الآخر يكون فيها التكرير ذا طابع إضافى ، على معنى أنه يقوم بعملية ترديد للدلالة الأولى دون إضافة تأسيسية ، لأن المفهوم عند القدماء أن تكرير اللفظ لغير تقرير المعنى السابق لا يعد تكريرا بالمفهوم الفنى ، وإنما عملية تأسيس خالصة .

والحقيقة أن تعامل شعراء الحداثة مع هذه البنية لم يختلف عن تعامل القدامى معها إلا من حيث توسيع الدائرة التعبيرية التى تزرع فيها ، ومن حيث توظيفها لإنتاج دلالات جديدة تتوافق مع طبيعة عصرهم من ناحية ، وتتوافق مع طبيعة شعر الحداثة البنائية من ناحية أخرى .

ويبدو أن امتداد الدلالة كان أهم النواتج لهذه البنية فى شعر الحداثة ، وخاصة عندما يتصل هذا الإمتداد بالزمان والمكان منفردين أو متداخلين ، أو يتصل بعملية التجدد المستمرة الملازمة لواقع العالم ، وليس من المحتم أن يكون هنا التجدد فى حركة إلى الأمام دائما ، بل هو تجدد تتسع حركته لتغطى مساحة الممكن ، وقد تتجاوزه إلى غير الممكن .

وإمتداد الدلالة زمانيا قد يكون فى الزمن المطلق ، على معنى أن الحركة ليس لها حدود تقف عندها ، وليس لها موعد مؤقت تتقيد به ، وإنما تسير فى خطوات تتسع باتساع الزمن نفسه ، وهنا يكون لبنية التجاور دورها الوظيفى فى نقل الحركة وتوسيع دائرتها .

وفى (غزلية) محمد أبو سنة نلحظ هذا النمط الدلالى عندما يحمل أحزانه فى صحراء حياته ويناجى موضوعه قائلا :

فإنى أحمل الأحزان من دهر إلى دهر[2]

---

(١) انظر : البرهان فى علوم القرآن -الزركشى- تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم -دارالمعرفة-بيروت : ١٠/٣ .

(٢) الأعمال الشعرية : ٢٩٩ .

وهنا تظهر الذات فى مطلع السطر مغلفة بطبيعة توكيدية ، وذلك نتيجة لإتصال (ياء المتكلم) بـ (إن) ثم الاخبار عن الذات باسم الفاعل (حامل) الذى يهيء الصياغة لتقبل موقف يميل إلى الصعاب ، كما أنه – فى نفس الوقت – يفرغ الصياغة من بعد الزمن المحدد بحيث تصبح خالصة للحدث ، ومن ثم جاءت الصياغة قائمة على علاقة التضايف بين اسم الفاعل (حامل) وصية الجمع (الأحزان) ليكون التقابل بين الافراد والجمع علامة دالة على مأساوية الموقف الشعرى فى جملته .

وتتهيأ الصياغة للتعامل مع بنية التجاور باستخدام (من) التى تشد الأحزان من طبيعتها الوصفية إلى تشكيلها بطابع زمنى ، حيث تزرع دلالة الابتداء ، التى تتكامل مع (إلى) فى دلالتها على انتهاء الغاية الزمانية ، وهذا التشكيل الزمنى يتعلق بالدال (دهر) الذى تردد مرتين ، ليكون البدء فى الزمن والانتهاء فيه ، فبنية التجاور حققت اتساعًا زمنيًا مطلقًا ، ولكنه مع إطلاقه يكاد يحيط بالذات وحدها ويجعلها تعيش زمنًا أسطوريًا شبيهًا بزمن (سيزيف) الأبدى ، الذى لا تستطيع منه خلاصا .

وقد تأتى بنية التجاور لمد الزمن فى الماضى ، وهو مد من طرفين ، أُحدهما ينسحب إلى الماضى ويوغل فيه ، والآخر يتصل بالحاضر ويتوقف عنده ، وعلى هذا النحو تتجاور الدوال فى (الشعر والرماد) لصلاح عبد الصبور :

ومفكرتى – مثل نفير سفينة ملاحى الزمن الماضى

تدعونى كى أجمع أيامى المنفرطة يوما يوما[1]

والإيغال فى الماضى يبدأ مع أول دال فى السطر الأول (مفكرتى) ، وهو وإن انطلق من الحاضر ، لكنه ظل صوب اتجاه الماضى من خلال الصورة التشبيهية المتحركة فيه .

ومع تنحية الصورة التشبيهية جانبا ، تصبح (المفكرة) هى العامل المحرك للذات فى انطلاقها إلى الوراء للملمة محتويات الماضى المادية والمعنوية ، ويتحول التشبيه إلى جملة اعتراضية رامزة إلى الرحيل من عالم الحاضر إلى عالم الماضى ، وتكون للمفارقة دورها فى إنتاج الدلالة ، من حيث كان المشبه جامعا للسكون الدال على الحركة ، بينما كان المشبه به حركة خالصة فى زمنها الخاص بها .

(١) الابحار فى الذاكرة : ١ .

وتأتى بنية التجاور فى السطر الأخير لتمد الماضى إلى أعماق زمنية متصلة ، وأهمية التجاور هنا تتأكد عند إسقاط طرف من طرفيه ، إذ يتحول الناتج الدلالى إلى شيء آخر بعيد عن الإمتداد الزمنى الذى رصدناه ، إذ يصبح المعنى شيئا آخر يدل على أن جمع الذكريات سيتم فى يوم ما ، وهنا ترتبط البنية الجديدة بالحاضر لا بالماضى .

وقد تعمل بنية التجاور على امتداد الزمن فى الحاضر ، وامتداد الحاضر يكون بتعميقه إلى أبعد آماده ، أى أنه لا يمتد إلى الوراء ولا إلى الأمام ، وإنما يتحرك فى نقطة بعينها تشد الصياغة إليها وتلح عليها بالتجاور .

ويمكن متابعة هذه البنية فى (خطاب مفتوح إلى .. السدنة) لمحمد مهران :

تسألنى .. فأجيب

حتى لا نرفع ثانية .. فوق صليب

أن يزحف جيش الشعراء الجوار .. الآن

الآن

.. الآن ..

الآن[1] .

والنص فى مجمله يدور حول مهمة الشعر والشعراء وانحرافها أحيانا ، ثم اعتدالها المطلوب .

والأسطر التى معنا تعتمد على محاورة داخلية بين الذات والموضوع ، وإن كان الموضوع فى الحقيقة هو طرف منتزع من الذات ، ومن هنا كانت المحاورة من طرف واحد تجمع بين (السؤال والجواب) .

واتساع مساحة الحاضر لا تقدمه بنية التجاور وحدها ، وإنما تتعاون عناصر الصياغة على إنتاجه بشكل مكثف ، يبدأ مع استخدام (الفاء) فى السطر الأول التى تشير إلى وجود فاصل زمنى بين السؤال والجواب ، ومن الواضح أنه فاصل قصير ، لكنه يتسع تدريجيا مع التقدم فى عملية البناء اللغوى ، حيث تأتى لفظة (ثانية) فى السطر الثانى

---

(١) ثرثرة لا أعتذ عنها : ٩٤ .

لتعلن عن وجود فاصل زمنى أكثر اتساعا بين الرفع الأول الواقع بالفعل ، والرفع الثانى الواقع بالاحتمال ، ويستخدم الشاعر وسائل الطباعة أحيانا (النقط) للمساعدة فى إيجاد الفواصل الزمنية التى تتجمع كلها تحت عنوان كلى هو الحاضر .

وفى نهاية السطر الثانى تبدأ بنية التجاور فى التدفق ملحة على لحظة بعينها ، وكأن هناك تخوفا من فواتها ، ومن ثم يكون الضياع النهائى ، ويبدو أن التشكيل الكتابى كان مقصودا ، بحيث يكون هناك نمو فى الدلالة بتراكم المفردات على معنى واحد ، ثم توزيع المفردات بشكل متدرج يجعل للآن امتدادًا أفقيًا بجانب امتداده العمقى .

وقد حرص الشاعر – طباعيا – على إيجاد سكتات بين دوال بنية التجاور تسمح بالتقاط النفس فحسب ، وعندها قد يتهيأ المتلقى لتقبل امتداد جديد للدلالة ، لكنه يفاجأ بإعادة الدال الأول مرة أخرى ، وهكذا تتوالى المفاجآت ، ويتوالى معها ردود الفعل التى توحد بين المبدع والمتلقى على صعيد النص الشعرى ، وهذا التوحد تصنعه العلاقة الجدلية بينهما كلامًا أو صمتًا .

وقد تتعلق بنية التجاور بالزمن الآتى فتفسح فيه مكانا للذات لتحقق وجودها أو عدمها ، وبما أن الوجود فى الزمن الآتى غير متحقق ، كان العدم محط الحركة التعبيرية غالبا .

يقول السياب فى (حفار القبور) :

وعلام تنعب هذه الغربان ، والكون الرحيب

باق يدور .. يعج بالأحياء : مرضى ، جائعين

بيض الشعور كأعظم الأموات – لكن خالدين

لا يهلكون ؟ علام تنعب ؛ إن عزرائيل مات !

وغدا أموت ، غدا أموت ![1]

والأسطر فى مجملها تقوم على اتساع الحقل الدلالى الذى تتحرك فيه ، ومن ثم كان الاختيار منصبا على صيغة الجمع (الغربان – الأحياء – جائعين – بيض الشعور –

---

(١) أنشودة المطر : ٢٠٤ .

الأموات – خالدين – يهلكون) ، كما كان الإختيار منصبا على صيغة الافراد أحيانا ، لكن صيغتها تميل إلى الاتساع بحكم المواضعة (الكون – الرحيب – يدور – يعج) .

وداخل هذا الإطار الموسع تدخل بنية التجاور فى السطر الأخير فى خط أفقى يتحرك فى الزمن الآتى ، لكنه تحرك محكوم بنهاية محددة لكنها مجهولة ، ومن ثم تتابعت المفردات لتعلن عن موقف الذات من هذا العالم ، أو يمكن القول إننا داخل الأسطر أصبحنا نواجه (الجمع) و (الافراد) ، وامتداد (المفرد) داخل (الجمع) يعبر عن الضياع أولا ، ثم النهاية الحتمية ثانيا .

وقد يكون امتداد بنية التجاور متصلا بالمكان ، لكنه في هذا الاتصال يظل محصورا داخل الممكن ، أو ما يمكن أن نعتبره مألوفا ، على معنى أن توالى مفردات البنية يكون موافقا لمنطق الرؤية ومحدوديتها ، على عكس الامتداد الزمنى الذى اتصل بكل أبعاد الزمن فى خطوطه المختلفة .

وهذا الشكل المألوف لامتداد المكان يمكن متابعته فى تجاور مفردات تتناول الموطن بعد الموطن ، أو عاصمة بعد عاصمة ، أو الانتقال من تقاطع إلى تقاطع ، أو من قرية لقرية .

وقد يتسع هذا الإطار المكانى لتجاور (طويل طويل) ، أو (تيه لتيه) ، أو (بعيد بعيد) ، إلى غير ذلك من أنماط التجاور الذى يحمل بذرة البعد المكانى ، وعلى هذا النحو يختتم المقالح الفقرة الأولى من قصيدة (الجلاء ، والشهداء) ، حيث يعبر عن خلود يوم من أيام أمجاد الأمة العربية ، ويحول هذا الخلود من بعده الزمنى إلى بعد مكانى :

لكى تظل فى حياتنا .. أغنية انتصار
تحملها الجدات فى غد
حفية التذكار من دار لدار[1]

وطبيعة الإستمرار تسيطر على اختيارات الصياغة ، من حيث مثلث – فى جملتها – عملية إمتداد للدلالة زمنيا فى السطرين الأول والثانى ، ومكانيا فى السطر الثالث ، فكتابة

---

(١) ديوان عبد العزيز المقالح : ١٦ .

قصة الجلاء تمهيد تعبيرى لعملية الإستمرار التى وصلت إلى قمتها مع أداة التعليل (كى) ، ثم منها يأتى المضارع (تظل) ليتابع هذا الإستمرار داخل الحياة .

ثم تتتابع عملية الاستمرار فى السطر الثانى من خلال الدال (الجدات) بإيحاءاته الزمنية الممتدة ، ثم ربط الجدات بـ (غد) ، حيث جاءت نكرة توسيعا لمداها الزمنى .

ثم تأتى بنية التجاور فى السطر الأخير لتجعل الامتداد مكانيا ابتداء وانتهاء ، بالإعتماد على (من) و (اللام) ، لكن التجاور بين (دار ودار) جعل البنية مفتوحة لتوالى نفس الدال تقديرا ، وكأن المعنى : من دار لدار ، ومن دار لدار وهكذا .

وإذا كان الامتداد الزمانى مهيئا للامتداد المكانى – فى البنية السابقة – فإنه قد يحدث بين الزمان والمكان تداخل من خلال التجاور أيضا ، بحيث يصعب تخليص كل بعد منهما ببنية خاصة به ، وعلى هذا النحو تتوالى بنية التجاور عند بدر توفيق فى (حبيبتى تسألنى) :

أعبر كالليل ، من القرى إلى القرى ،

أعبر كالنهار من مدينة إلى مدينة ،

أعبر كالصيف من الحقول للحقول[1]

وكما هو المألوف فى بنية التجاور يبدو الامتداد مسيطرا على الصياغة وناتجها الدلالى ، فالسطر الأول يبدأ بفعل الحركة (أعبر) الذى يهيء لعملية الاتساع والانتشار ، ثم تتحول الذات إلى بعد زمنى من خلال الصورة التشبيهية (كالليل) ثم يتداخل هذا البعد الزمنى بالمكان من خلال التجاور (القرى ، القرى) ، مع إيقاع الاختيار على صيغة الجمع لتجعل الإتساع ذا طبيعة أفقية ، ليتداخل مع الزمان ذى الطبيعة الرأسية ، فهذه القرى بمكانيتها لا يمكن أن تنفصل عن الليل بزمانيته .

ثم يتابع السطر الثانى عملية التداخل على نفس النمط السابق ، مع تحول فى الإطار الذى يتسع للزمان والمكان ، إذ كان الليل – فى السطر الأول – موائما لحياة القرية ، حيث لم يعد للمدينة ليل بمعناه الحقيقى ، بل تحول فيها الليل إلى نهار ، بل أصبح الليل أكثر صخبا وحياة من النهار ، ومن هنا كان السطر الثانى جامعا – على التقابل مع السطر

---

(١) رماد العيون : ٢٢ .

الأول – بين النهار والمدينة ، ويبدو أن الواقع المكانى للقرية والمدينة هو الذى استدعى مجىء (القرى) على صيغة الجمع تعويضا لمحدوديتها المكانية ، بينما لم يكن هناك احتياج لهذه الصيغة مع عالم المدينة ، إذ هى بطبيعة التكوين قائمة على الاتساع والشمول .

ويأتى السطر الثالث على نفس النمط السابق أيضا ليتداخل المكان والزمان من خلال التجاور ، مع تحويل العبور إلى امتداد زمنى أكثر اتساعا بربطه بالصيف ، ثم توسيع الدائرة المكانية بإعادة صيغة الجمع إلى (الحقول) وبهذا كله تصبح الذات فى حركتها موازية لعالم الطبيعة فى تغيره ، أو بمعنى آخر تتوحد الذات بعالمها وتصبح عنصرا من عناصره الممتدة على كافة المستويات ، ولا يغيب عنا دور التكرار الرأسى فى بداية الأسطر ، وكيف أنه كان ذا أثر بالغ فى عملية الامتداد السابقة .

وبعيدا عن الزمان والمكان قد تحول بنية التجاور امتداد الدلالة إلى خط عكسى ، على معنى أن الناتج الدلالى يكون نفيًا لا إثباتًا ، كما نلاحظه فى (هيولى) لملك عبد العزيز التكرار :

تختلط الأشياء ....

تخرق الأشواك أحشاء الزهور ،

تسقط النجوم فى قرار الطين ،

تبكى تستغيث ،

صوتها المخنوق يوأد ، لا مغيث ،

لا مغيث لا مغيث لا مغيث لا مغيث[1]

وتتحرك الأسطر داخل إطار من الكثرة والتعدد بفعل التعامل مع صيغة الجمع المتصلة بعناصر الاختلاط والتشابك (الأشياء – الأشواك – أحشاء – الزهور – النجوم) .

وبجانب الكثرة يأتى التداخل بالتعامل مع أفعال من حقله (تختلط – تخترق) ، ثم تتحول الكثرة والتداخل إلى عالم الإحباط السالب (المخنوق – يوأد – لا مغيث ....) .

---

(١) أن ألمس قلب الأشياء : ٩٣ .

وهذه الحقول الدلالية التى تغطى مساحة الصياغة فى الأسطر تتشابك على نحو يئول بالتقابل إلى التوحد ، فتتداخل الأشواك والزهور ، وتتماسك النجوم والطين ، مما يعود بالوجود إلى صورته الأولى حيث لا فواصل ولا حدود بين مفرداته ، وهذه العودة إلى الصورة الأولى للعالم هى معادل موضوعى لعالم الحاضر فى صورته المفرغة من المنطق والتى استدعت بالضرورة ختاما يرتكز على بنية التجاور الممتدة من آخر السطر الخامس ، حتى نهاية السطر السادس .

وطبيعة البناء التعبيرى جعل التجاور ممتدا فى خط عكسى يتسلط فيه النفى على ما بعده (مغيث) ، ثم تتكرر الصورة التعبيرية خمس مرات ، تعود فى كل مرة منها خطوة سالبة إلى الوراء ، ليكون الناتج النهائى ضياع الذات فى عالمها بفقدان العنصر الإيجابى فيه ، ومن ثم افتقاد ركيزة الخلاص والانعتاق .

وقد يكون التحرك الدلالى مركزا فى نقطة بعينها ، ويتم الإلحاح عليها من خلال التجاور الذى يعمل على التعمق الرأسى ، أو ما يمكن أن نسميه (تحركا للداخل) ، ولا يمكن الوصول إلى هذا العمق الداخلى إلا بوسيلة حسية ، كما هو بين عند ملك عبد العزيز أيضا فى قصيدتها (أن ألمس قلب الأشياء) :

حين نجود بسر القلب

حين نجود بفيض الحب

تتداعى الجدران وتنهد

عندئذ ، نلمس قلب الأشياء

نلمس قلب الأشياء

نلمس قلب الأشياء[1]

والسطر الأول والثانى يعبران عن تدفق من الداخل للخارج ، لكنه تدفق فطرى مغلف بوعى وقصد ، والنمط التعبيرى يتسلط عليه نوع من الشرطية التى تؤدى إلى

---

(١) السابق : ٨٢ .

تماسك البنية وتعلق أولها بثانيها ، وكأن زوال الحواجز والسدود – فى السطر الثالث – مشروط بفاعلية الجود فى السطرين الأول والثانى .

وعند تمام البنية الشرطية ، تتهيأ بنية التجاور لتلعب دورها فى عقد المفارقة ، حيث تعود الدلالة إلى الداخل عن طريق وسيلة حسية (اللمس) وصولا إلى (قلب الأشياء) ، فالعمق هنا يأتى كناتج دلالى للفظ (قلب) من ناحية ، ثم تكراره تجاوريا من ناحية أخرى .

وامتداد التجاور يتمثل فى طول الصياغة ، من حيث كان التكرار لجمل متكاملة ، مما يجعل الارتداد الداخلى ذا كثافة عالية ، تبعا لعملية الإيقاع النابعة من تماثل مفردات التراكيب تماثلاً مطلقًا ، وتبعا لحركة التعلق النحوى التى جمعت الفاعل وفعله فى دال واحد (نلمس) ، ثم سلطت الدال على (قلب) المرتبط بالإضافة مع (الأشياء) ، وكلاهما – بعد التضايف – غير قابلين لتحقق المعنى الصادر من الفعل ، أى أن هناك مسافة بين الرمز اللغوى ومرموزه ، ينقل الصياغة من طبيعتها المألوفة إلى طبيعة شعرية خالصة ، وعلى هذا النحو يكون التجاور محققا لنمو صياغى شعرى ، ولكنه – كما قلنا – نمو للداخل فى مواجهة النمو الخارجى فى بداية النص المقتبس .

ومن اللافت أن النمط الرياضى يتحقق بقدر كبير فى بنية التجاور ، على معنى أن التكرار فيها قد يؤدى إلى تكاثر فى الناتج الدلالى ، وقد يؤدى إلى تقليل هذا الناتج ، وقد لا يكون هذا ولا ذاك ، وإنما يتساوى الدال والمدلول ، أو يتطابقان بحيث نكون أمام عملية تعبيرية شبيهة بالقسمة الرياضية أحيانا ، وبالجمع أحيانا أخرى .

وهذا ما سوف نعرض له فى الصفحات التالية .

وطبيعة الجمع الرياضى يمكن أن نلاحظها عند صلاح عبد الصبور فى (شنق زهران) :

كان ياما كان أن زفت لزهران جميلة

كان ياما كان أن أنجب زهران غلاما .. وغلاما[1]

---

(١) الناس فى بلادى : ١٧ .

فالقص عن زهران يقدم تلخيصا لتجربة الزواج والإنجاب ، وبدلا من أن يأتى الدال المألوف فى نهاية السطر الثانى قائلا : أنجب زهران غلامين ، جاءت بنية التجاور لتعبر عن الثنائية بتكرار الدال (غلاما) مرتين ، وعلى هذا النحو تتحقق ناحية هامة فى المعنى ، إذ تكون الثنائية على التوالى لا التزامن ، مع ملاحظة أن هذا التوالى لا يحقق الكثرة أو الامتداد والاتساع ، كما لاحظنا فى النماذج السابقة ، وإنما يحتفظ الناتج بقدر من التوافق بين الدال والمدلول ، وكأن الصياغة هنا عملية جمع حقيقية على النحو التالى :

-أنجب زهران (غلاما) + (غلاما) = غلامين .

وعلى هذا يكون حرف العطف (و) ، على غير بابه فى الجمع بين سابقه ولاحقه على صعيد واحد ، بل إنه هنا يتحمل معنى (الفاء) أو (ثم) ، وربما لهذا جاءت الصياغة متعاملة مع وسيلة طباعية تساعد على زرع المسافة الزمنية بين الطرفين وهى (النقطتان) .

وقد يأخذ التجاور شكلاً رياضيًا آخر يقل فيه الناتج على نحو شبيه بالقسمة كما فى قول محمود درويش فى (رباعياته) :

وطنى ! لم يعطنى حبى لك

غير أخشاب صليبى !

وطنى يا وطنى ، ما أجملك ![1]

والتمهيد لبنية التجاور يتحقق مع بداية السطر الأول فى تلاصق الذات بالموضوع عن طريق إضمار أداة النداء وذكر المنادى (وطنى) المتصل بضمير الذات ، وكأن الترابط الصياغى هو مؤشر الترابط الواقعى ، ويتم التوقف تعبيريا عند حدود النداء بسكتة تعجبية مشحونة بكل التوترات التى تثيرها كلمة الوطن .

ثم تنطلق الذات فى مخاطبة الموضوع بعد استحضاره بالنداء لتقصر العلاقة بينهما على التبادل غير المتكافىء ، إذ يكون العذاب بالصلب فى مقابل الحب ، وهنا يكون عدم التكافؤ مؤشرا على انعكاس الأوضاع فى الوطن (أى الموضوع) مما جعل الموقف كله موقفًا مأساويًا من الطراز الأول .

---

(١) أوراق الزيتون : ١٤٢ .

وتزداد المفارقة حدة مع السطر الأخير ، إذ يترتب على الصلب والعذاب التمسك بحب الوطن ، وزيادة الارتباط به ، بل وتجلى رؤيته جماليا فى عين الذات . وهنا تلعب بنية التجاور دورًا مزدوجًا ، إذ انها من ناحية أكدت توحد الذات والموضوع ، على المستوى التعبيرى ، ومن ناحية أخرى جعلت الموضوع يحتل مساحة واسعة من الصياغة في السطر الأخير ، بل يمكن القول إن كل مفردات الصياغة فيه تنتمى إليه على نحو من الأنحاء .

لكن برغم هذا الامتداد الصياغى فإن الناتج التعبيرى يعود إلى التركيز والكثافة ، على معنى أن التكرار هنا لا يؤدى إلى الكثرة أو التعدد ، وإنما إلى الافراد كما فى الشكل التالى :

١ ÷ ١ = ١

وطن ÷ وطن = وطن واحد

فأداة النداء هنا لعبت دور علامة القسمة الرياضية مما جعل الشكل النهائى بسيطا فى نتيجته .

وقد يزداد الناتج ضآلة تبعا للعلاقة بين أطراف التجاور التى تتماثل مع علامة الطرح الرياضية كما فى قول أحمد كمال زكى فى (مجموعة رسائل) :

إنى رأيت الشعب يستخف بالردى

يعانق الجميل

وكان شامخا كنخل واثقا وثوق بحر

فدمر الطاغوت

وإنهارت حصون حلمه سدى سدى[1]

والأسطر – فى جملتها – تقوم على التقابل بين الصمود والانهيار ، وإذا كان الصمود قد تحقق بمفردات تنتمى إلى حقل (العظمة والثبات) فى الأسطر الثلاثة الأولى ، فإن الانهيار قد تحقق بفعل دوال تنتمى إليه أيضا (انهارت) ، لكن هذا الإنهيار يأخذ طابعًا

(١) أناشيد صغيرة : ٣٠ .

عدميًا مع بنية التجاور التى أحالت الحصون والأحلام إلى التلاشى والزوال المحقق ، وكأن مفردات التجاور كانت تنتقص من الناتج الدلالى شيئًا فشيئًا لتحقق الطبيعة التدميرية ، ويكون الشكل الرياضى لهذه البنية على النحو التالى :

١ - ١ = صفر .

لكن الطرح هنا لا يتم بين طرفى التجاور ، وإنما يتم بين بنية التجاور فى جملتها ، وبين الناتج الدلالى السابق عليها بحيث يئول الناتج الكلى إلى لا شىء كما رأينا .

وإذ كان مؤشر الدلالة فى البنى السابقة يتحرك نحو القلة ، فإن هذا المؤشر يعكس حركته أحيانا صعودا بالناتج إلى الكثرة والتعدد على نحو شبيه بعملية الضرب الحسابية ، وعلى هذا النمط يأتى التجاور عند أمل دنقل فى (ماريا) :

الناس هنا - فى المدن الكبرى - ساعات

لا تتخلف

لا تتوقف

لا تتصرف

آلات ، آلات ، آلات[1]

والكثرة تسيطر سيطرة كاملة على الناتج الدلالى فى الأسطر ، ومن هنا بدأت بـ (الناس) ، ثم ثنت بـ (المدن) ، ثم ثلثت بـ (ساعات) ، لكنها كثرة جامدة ، ومن ثم فصلت الذات نفسها بعيدًا عنها ، فوقفت موقف الراصد الذى يحقق واقعا يرفضه ولا يندمج فيه ، وذلك برغم قربه منه ، أو اتصاله به الذى يشير إليه الظرف (هنا) .

وتحقق الجملة الإعتراضية - فى السطر الأول - البعد المكانى لهذا الواقع المرفوض ، وهى بذلك تعقد مقارنة خفية بين عالم المدينة وعالم القرية ، حيث تكون التلقائية ، والبساطة ، وامتلاء الناس بالعواطف والأحاسيس .

والصورة التشبيهية - فى نفس السطر - هى التى تحدد حقيقة البشر فى المدينة ، من حيث حولتهم إلى عالم الآلية التى تتحرك بنظام ميت المشاعر ، وتكمل الأسطر الثلاثة

---

(١) ديوان أمل دنقل : ٣٠/٣١ .

التالية طبيعة الجمود الآلى من خلال تسلط النفى على المضاع ثلاث مرات ، فيسلب الناس حقيقتهم البشرية ليملأهم بخواص ليست بشرية فى واقع الأمر ، وعلى هذا يكون الموقف الشعرى قد تهيأ تماما لتقبل بنية التجاور فى السطر الأخير حيث تتردد المفردة (آلات) ثلاث مرات ، وهى فى ترددها تعلن عن تكثر فى الطبيعة الكائنة ، كما تعلن عن تكثر فى أفراد هذه الكائنات ، حتى يغدو عالم المدينة خالصا للآلية بما فيه من بشر أو غير بشر ، والكثرة هنا تأتى ناتجا لعملية التجاور التى زرعت علاقة (الضرب) بين المفردات ، حتى صارت البنية على النحو التالى :

آلات × آلات × آلات = كثرة لا نهائية

فتلاحق الكثرة لم يدع فرصة بين المفردات يمكن أن تشغلها إحدى الأدوات الرابطة ، فتتابعت فى إيقاع متشابك يجعل الكثرة فى النهاية كثرة شمولية ، لا كثرة متعددة ، وينضاف إلى ذلك صيغة الجمع التى جاءت عليها المفردات مما جعل الكثرة شيئا مفترضا داخل الحركة العقلية التى انعكست بدورها فى هذه الصور الصوتية الملفوظة .

والملاحظ فى النماذج السابقة أن بنية التجاور كانت تأتى بعد تمهيد تعبيرى يهىء لها دورًا دلاليًا على نحو من الأنحاء ، لكن الملاحظ أيضا أن بعض شعراء الحداثة قد تعاملوا مع هذه البنية على نحو آخر ، حيث يجعلون منها مفتتحا لمعانيهم ، على معنى أنها تمثل تمهيدًا تعبيريًا لما يتلوها من صياغة ، ومن ثم يكون دور الصياغة تابعًا وليس متبوعًا ، أو بمعنى آخر تصبح بنية التجاور مفجر الدلالة فى النص ، وعلى هذا النحو يأتى التجاور عند محمد الفايز فى قصيدة (الفجر ومدينة البحار) :

غجـــر !

غجـــر !

قوافل الغجر

قد دخلت مدينتى لتخطف القمر

وتسرق الرحيق من براعم الزهر

مدينتى يسرقها الغجر ![1]

والتكرار فى المطلع يعبر عن كثرة داخلية وخارجية ، داخلية من حيث طبيعة الدال فى التعبير عن الغربة والتشرد ، وخارجية من حيث الصيغة ، والمجاورة حققت مع الكثرة تتابعًا وتدفقًا بفعل (التنكير) الذى تردد مرتين .

ويتابع السطر الثالث تنمية الكثرة والتدفق بإضافة القوافل إلى الغجر ، وهنا نلحظ تحولا من النكرة – فى السطرين الأول والثانى – إلى المعرفة فى السطر الثالث ، فقد تحددت ملامح الغرباء وتحددت هويتهم ، ومع هذا التحديد تتضح الأهداف والغايات ، وهذا ما تنتجه الصياغة فى السطرين الرابع والخامس ، فالخطف والسرقة عملان أساسيان يتصلان ببنية التجاور وينبثقان منها ، فحقل الدلالة فى الأسطر يتسع ويمتد ، لكنه يتعلق أوله بآخره على نحو شبيه بعملية الإسناد ، فالسطر الأول والثانى ، يمثلان (المسند إليه) ، والأسطر التالية تمثل (المسند) ، فهو إسناد يحقق الترابط الدلالى الكلى ، ويجعل الثانى ناتجا للأول ، فتعلقه به تعلق لازم لا انفكاك منه .

وقد تأتى بنية التجاور معتمدة على تكرار الحروف ، وهنا يؤدى التجاور إلى عملية تأكيد للسياق المنفى أو المثبت أو المستفهم عنه ، على حسب الدلالة التى تزرعها الأداة فى السياق .

وهذا النمط من التجاور نلاحظه عند السبتى فى ختام قصيدته (رباب) حيث ترد على تساؤلاته عن تغير قلبها وتحوله إلى غيره :

وأتى الجواب

همسات شاعرة تهوم فى الخيال

لا لا تصدق ما يقال

أنا لم أبع قلبى ، وهل قلب يباع

كل الكلام إشاعة ... لا .. لا تصدق ما يشاع[1]

وهنا نفتقد الكثرة أو الامتداد الذين لاحظناهما فيما رصدناه من النماذج السابقة ، ذلك أن بنية التجاور فى الحروف تميل إلى التوكيد لا التأسيس ، والتحرك وراء المفردات

---

(٣) بين القديم والجديد – د . إبراهيم عبد الرحمن محمد – مكتبة الشباب سنة ١٩٨٧ : ٢١٩ .

(١) ديوان بيت من نجوم الصيف – على السبتى – دار الطليعة ببيروت سنة ١٩٦٩ : ٢٣ .

بداية يعتمد على نمط تعبيرى تكريرى أيضا ، إذ يمثل السطر الأول لونا من الإجمال ، ثم تتلوه الأسطر تفصل وتفسر طبيعة (الجواب) فى السطر الأول .

وتبعا لهذا النمط يكون الفعل الماضى (أتى) هو منطلق الدلالة ، وبرغم مضيه من حيث الصيغة ، نجد أن الدلالة النابعة منه تشد زمنه من الماضى إلى الحاضر ، فهو فعل يتحمل زمنين فى آن واحد ، زمن الماضى بكل ذكرياته وزمن الحاضر بكل شكوكه ، ويكون الفاعل هنا مزدوج الدلالة أيضا ، إذ هو جواب عن حقيقة المشاعر الماضية ، وتصوير لطبيعة المشاعر الحاضرة .

ويتوالى التفصيل ، أو تحويل الجواب إلى واقع تعبيرى بداية من السطر الثانى ، بالتعامل مع حقل دلالى مفعم بالشاعرية فى تأرجحها بين الواقع والخيال ، (فالهمسات) تنضاف إلى (شاعرة) لتكتسب منها كثيرًا من الرقة والنعومة ، ثم توصف (بالتهويم) نقلا لها إلى عالم المثال تمهيدًا لزرعها فى عالم الخيال .

وهذا الحقل الدلالى ذو الشفافية يكاد يكون تمهيدًا تعبيريًا لبنية التجاور فى السطر الثالث ، من حيث عقد المقارنة بين الحلم والواقع ، فتكرار أداة النهى فى السطر الثالث تعمل على تأكيد النهى بالنسبة للمفعول (ما) ، حيث جاء على صيغة العموم ، ليكون تعلق النهى به قاطعا لكل الأقاويل ، أى أن بنية التجاور تأكيدية بالدرجة الأولى ، وافتقادها يحول الصياغة إلى مستوى مألوف لا يتوفر له كثير من طبيعة الصياغة الشعرية .

ويكمل السطر الرابع عملية التفسير ، إذ يتحدد المفعول به (ما) من خلال جملة (أبع قلبى) ، وتتوافق بنية التجاور مع النفى فى السطر الرابع ، ثم مع الاستفهام فيه أيضا ، لتعمل جميعا على الاتصال بنفس بنية التجاور فى السطر الأخير ، مع تعديل فى المفعول بنقله من المقال الذى يحتمل الصدق والكذب ، إلى (الإشاعة) التى تنصرف إلى الكذب الخالص .

وفى التجاور الثانى أيضا لا يمكن الانتقاص من بنيته بإسقاط طرف من طرفيه ، لأن هذا الإسقاط – كما فى الأول – يحيل الصياغة إلى لون من المباشرة غير الشعرية .

يتضح من كل هذا أن تعامل شعراء الحداثة مع بنية التجاور قد ساعد على تأكيد شاعرية الصياغة من ناحية ، كما أنه ساعد على إنتاج دلالات مميزة من ناحية أخرى ، كما أن التعامل مع هذه البنية لم يقتصر على شاعر دون آخر ، بل تعامل معها الجميع

—بوعى أو بدون وعى — بقيمها الفنية ، وأفادوا منها فى الكشف عن حركة العقل الداخلية ، وكيف تتحول إلى مستوى صوتى يصل بين المبدع والمتلقى.

(٤)

والواقع أن البلاغيين القدامى قد تعرضوا للبنى السابقة باعتبارها وسائل فنية مستقلة عن بنية التكرار بالمعنى الذى حددوه لكل منها ، ومن هنا اتجهوا إلى بينة التكرار ذاتها وتناولوها فى دراسة منفردة بأقسامها التى شققوها ، وأشكالها التى رصدوها ، وقد كانت الاهتمامات البلاغية منوطة فى هذا البحث بالمحاور الدلالية التى يأتى فيها التكرار ويؤدى دوره فى إنتاج المعنى أحيانا ، أو فى تشكيله على نحو معين أحيانا أخرى ، لكن على ما يبدو أن المنطلق البلاغى فى هذا المجال كان قائما على اعتبار وجود فائض تعبيرى يمكن حذفه دون إخلال بالغرض العام ، ومن هنا كان الكلام عن التكرار فى اللفظ والمعنى ، أو التكرار فى المعنى فقط ، وكيف أن كلا منهما يكون مفيدا أو غير مفيد ، وهى أمور استدعت وجودها طبيعة النماذج الفنية التى تعامل معها البلاغيون واستخلصوا منها الخواص الشكلية للعبارة .

والملاحظ أن شعراء الحداثة ظل تعاملهم قائما مع بنية التكرار فى شكلها المطلق ، أى الذى لا تقيده مواصفات ترديدية أو تجاورية ، أو نحو ذلك مما ينحرف بالتكرار إلى أشكال أخرى عرضناها فيما سبق .

والملاحظ أيضا أن تعامل شعر الحداثة مع بنية التكرار ظل فى نطاق التأسيس أو التقرير ، لكنه تحرك بينهما صانعا لنفسه أشكالا جديدة فى وظيفتها الفنية ، على معنى أن الشكل السطحى يتصل اتصالا وثيقا بإنتاج الدلالة ، بل ربما كان هو وحده منتجها على النحو الذى جاءت عليه .

وغالبية أشكال التكرار جاءت فى صورة رأسية بحيث تتردد لفظة معينة ، أو جملة معينة فى مطلع عدة أسطر ، لتكون نقطة الثقل الذى ينطلق منها المعنى فيغطى امتداد السطر ، ثم تتواصل الدلالة اعتمادا على هذه الركيزة التعبيرية .

وعلى هذا النمط يتعامل عبد المعطى حجازى مع أسطره الشعرية فى (بغداد والموت) ، حيث يقول :

من قاع حفرتى رأيت الشمس تأتى كل يوم

تأتى ، ولا ترحم نائما سعيدا طى حلم

تأتى ، ولو لم يدعها كف ، ولم يصل فم

تأتى ، فكم طفل مشى ، وكم طوى الثرى هرم[1]

وتنطلق بنية التكرار لتحقق أهدافها الدلالية من قاعدة ثنائية تجمع بين الذات والموضوع على صعيد التقابل ، حيث تستقر الذات فى (حفرتها) ، ويتجلى الموضوع فى عليائه (الشمس) ، وهذا التقابل على النحو الذى جاء عليه يترك الذات وحيدة فى رؤيتها الحزينة للعالم الثورى فى بغداد ، بينما يترك للموضوع أن يؤدى دوره التأثيرى في تعديل الرؤية بتعديل ما تقع عليه ، فالموضوع هنا له دور كشفى مؤثر ، على معنى أن تجلى الشمس كما يؤدى إلى كشف العالم، يؤدى أيضا إلى تحريكه لتغيير واقعه على النحو الذى ترجوه الذات ، أو تحلم به .

والفعل (تأتى) في السطر الأول يلعب دورا تمهيديا بالنسبة لبنية التكرار ، إذ هو يمثل عملية الظهور الأولى للموضوع ، لكنه ظهور تكرارى أيضا حيث اتصل بلفظ العموم (كل) بعلاقة الظرفية من خلال إضافة لفظ العموم إلى (يوم) ، فالتعليق فى هذه الجملة يصنع ناتجا تكراريا لظهور الموضوع ، وهو بذلك يمهد – كما قلنا – لبنية التكرار الأساسية فى الأسطر التالية .

ويتردد الفعل (تأتى) ثلاث مرات بعد ذلك يختلف فيها عن دوره فى السطر الأول ، إذ هو فى الأول كان خالصا لإظهار الموضوع وتجليه ، بينما هو فى الأسطر الثلاثة التالية كان خالصا لتجلى أثر الموضوع فى الواقع البغدادى ، (فالإتيان) في السطر الثانى كان منوطا بعوامل التحريك والإيقاظ ، وهو بذلك يستدعى مقابله ، أى حالة النوم والخمول ، ومن ثم كانت اختيارات الصياغة واقعة على تقابل ضدى بين (النوم السعيد مع الأحلام) وعدم الرحمة فى احداث اليقظة ، أو بمعنى آخر نقول ان تنظيف الجرح يحتاج إلى الحفر فيه عن عوامل فساده والقضاء عليها ، أو التخلص منها بأية وسيلة

(١) ديوان أحمد عبد المعطى حجازى : ١٨٣ .

ممكنة ، وهذا الناتج الدلالى لا يمكن تأتيه تعبيريا إلا بالإعتماد على الفعل فى أول السطر والذى يستمد قوته التأثيرية من نفس الفعل السابق عليه فى السطر الأول .

ويتردد الفعل فى مطلع السطر الثالث ليكون ظهور الموضوع مسألة حتمية لا سبيل لإيقافها ، ففاعلية الموضوع ترتبط بالواقع المرئى ارتباط السبب بالمسبب ، فكل ظروف الواقع السياسى فى بغداد كانت داعيا إلى ظهور الموضوع ، ومن ثم داعيا إلى إحداث أثره حتى ولو لم يكن هناك تحرك حقيقى لأفراد الواقع البغدادى ، فالذات هنا تعلن عن إيمان بحتمية التغير ، أو التحول إلى الأفضل تبعا لسنة كونية لا تتخلف .

ويتردد الفعل (تأتى) فى السطر الأخير ليتعلق بالمرور الزمنى الذى تفرزه الصياغة من خلال مشى الأطفال ، ثم الوصول إلى (الهرم) ، وما يتبع ذلك من فناء وموت ، وكأن هذا الموت هو باعث الحياة ومجددها عن طريق إشراق الشمس .

فالتطور الحتمى يتحقق بتحقق شروطه ، وهى وجود المجتمع المستوفى لأركانه الأساسية ، ووجود عوامل التغير الكامنة بالقوة ، أو الظاهرة بالفعل ، ثم استمرارية زمنية تسمح للتطور أن يحدث أثره التدريجى وصولا إلى واقع صحى يعيش فى نور حقيقى .

والملاحظ أن التكرار هنا قد تحقق على المستوى الظاهرفى تردد الفعل يأتى ، لكنه تحقق أيضا على المستوى الباطنى عندما نجبر البنية فى الأسطر الثلاثة الأخيرة بإظهار المضمر فيها وهو فاعل (تأتى) ، وهذا الجبر يؤدى بالضرورة إلى ترديد الموضوع (الشمس) ثلاث مرات ، ليكون التكامل بين الإظهار والإضمار ممثلا لبنية التكرار فى كليتها ، ومحققا لأثرها فى إنتاج الدلالة .

كما يلاحظ أيضا أن التكرار هنا كان تأسيسيا ، على معنى أن الفعل (تأتى) فى كل سطر ليس هو فى السطر السابق عليه ، بل هو حدث جديد بزمن جديد ، وإنما كان التكرار فى الشكل الصياغى فحسب ، أى أننا أمام بنية شبيهة بعملية الجمع الحسابية التى يكون التعلق بين مفرداتها بعلامة (+) ، أى أن كل طرف يضاف إلى ما قبله ويرتبط بما بعده بعلاقة متوازنة دون كثافة كما فى علاقة الضرب مثلا .

ولا شك أن هذا الشكل الرأسى للتكرار يجعل من نقطة الارتكاز شيئا ذا كثافة عالية من حيث الإيقاع ، أو من حيث الإلحاح على دال بعينه يشد المتلقى إليه ، ويقوى عنده حاسة التوقع ، أو بمعنى أصح يشبعها على المستوى الشكلى أو على المستوى المضمونى .

وقد تتحول نقطة الارتكاز – في هذا الشكل – من البداية إلى النهاية ، أى أنها تقع فى نهاية الأسطر فتكون بمثابة قفل للمعنى ، يتيح للعملية الشعرية أن تتحرك فى حرية مع البداية لينتهى بها الأمر إلى إلزام تعبيرى نمطى ، وعلى هذا النحو يقول قاسم حداد فى (يا أيها الإنسان) :

يا أيها الإنسان

نحن نعيش عالما مزيف الإحساس

الحب فى ضميره المثلوم مستعار

والصديق مستعار

والألم العميق مستعار[1]

وتبدأ الأسطر بحرف النداء (يا) الذى يمثل صرخة عالية موجهة للذات والموضوع على صعيد واحد ، فالذات واحدة من مفردات الإنسان ، فكأن النداء هنا يمثل الصوت والصدى فى آن واحد ، وإيقاع الاختيار على (الإنسان) المعرف بـ (أل) الجنسية لاستغراق الأفراد ، عملية مقصودة ، وذلك برغم احتياج هذا النمط التعبيرى إلى تشكيل لغوى خاص ، من حيث مجىء وسيلة تصل بين النداء وبين المنادى على الحقيقة ، فوعى الشاعر بحقيقة موقفه ساقه إلى هذا النمط التعبيرى فى السطر الأول .

والتوحد بين الذات والموضوع جاء فى السطر الأول بطريق غير مباشر ، إذ ان الذات فرد من أفراد الموضوع ، وقد عدل الشاعر عن هذا النمط إلى التعبير المباشر فى السطر الثانى باستعمال ضمير المتكلمين (نحن) ، ثم اتبعه بالفعل (نعيش) المضمر فاعله لزوما ، وهو إضمار يحقق هدفا دلاليا بالغ الأهمية ، إذ هو يشير إلى غياب صفة الإنسانية المتحققة على سبيل الشيوع فى السطر الأول ، ومع غياب الصفة يظهر العالم على حقيقته الزائفة ، وقد جاءت الصياغة بنمط تعبيرى آخر يحقق هدفا مزدوجا ، وذلك عن طريق زرع الصفة (مزيف) بين موصوفين (عالما) و (الإحساس) ، وهذا النمط هو ما أطلق

---

(١) ديوان : البشارة – قاسم حداد – الشركة العربية للوكالات واالتوزيع ، أسرة الأدباء والكتاب فى البحرين – الطبعة الأولى سنة ١٩٧٠ : ٥٢ .

عليه النحاة (النعت السببى) ، فهو يتعلق بما قبله عن طريق ارتباطه بما يتصل به بعده . وهذا التعميم هو الممهد التعبيرى لبنية التكرار فى الأسطر الثلاثة الأخيرة .

والحقل التعبيرى لهذه الأسطر يتعلق بعدة مفردات تنتمى إلى عالم (الإنسان) فى السطر الأول ، وهى : الحب – الضمير – الصدق – الألم العميق ، لكن مع ربطها ببنية التكرار تتحول إلى مفردات دخيلة على الطبيعة الإنسانية ، ومن ثم جاءت البنية فى نهاية السطر كركيزة تصرف ما قبلها إلى حقيقته البعيدة عن الموضوع فى السطر الأول .

والتكرار هنا أيضا تأسيسى على معنى أنه يتصل فى كل مرة بمواصفات تختلف بعضها عن بعض ، ومن ثم كان الزيف المتمثل فى (مستعار) ختاما لثلاث حلقات إنسانية آلت إلى غير إنسانية ، لكن ترديد اللفظ على هذا النحو حقق إيقاعا دلاليا متراكما يكاد ينسحب على تلك الصفات المذكورة ، وعلى غيرها من الصفات الغائبة ، أى أن المنادى الحقيقى فى السطر الأول قد سلب أهم مواصفاته البشرية بالإلحاح على دال بعينه يقع فى نهاية كل سطر ، وهذا الإلحاح يهيىء لعملية التوقع – كما فى النموذج السابق – أن تلعب دورها فى إيجاد المشاركة الإبداعية بين طرفى العملية الإبداعية المنشىء والمتلقى .

ويلعب الإسناد دورا مؤثرا فى إنتاج الدلالة ، وذلك عن طريق ربط بداية كل سطر – من أسطر بنية التكرار – بنهايته ، ذلك أن هذا الربط يوحد بين الطرفين من خلال مقولة النحاة عن كون الخبر هو المبتدأ فى المعنى ، وعلى هذا يصبح (الحب) و (مستعار) و (الصدق) و (مستعار) و (الألم) و (مستعار) كيانات ثلاثة متلاحمة ، فالحقل الدلالى هنا تتوزعه عوامل زائفة ، تفرغه من مضمون الإنسانية .

فالشكل الخارجى – لبنية التكرار – وإن أوحى بالتغاير بين المفردات ، لكن النظر فى البنية التحتية يشير إلى أن التكرار حقيقى فى جوهره ، جاءت به الصياغة كنمط تعبيرى يحقق أهدافه الدلالية فى تراكم معنى معين حرص عليه الشاعر شكلا – (النمط الرأسى) – ومضمونا بالإلحاح على تفريغ العالم من جوهره الإنسانى .

وقد يبنى هذا النمط الرأسى على أساس من ترديد أداة محددة تؤدى دورها الوظيفى من خلال اتصالها بعملية التكرار ، أى أن وظيفتها تأخذ طبيعة مستمرة ، حتى لكأن الأدوات المتعددة تئول فى النهاية إلى أداة واحدة ، وهو وان تشابه مع النموذجين السابقين فى الرأسية ، فإنه يفارقهما من حيث اختيار وسيلة تعبيرية لا تنفرد بالدلالة .

و (يا) النداء من أكثر الأدوات التى تعامل معها شعراء الحداثة فى بنية التكرار ، سواء باعتبار دلالتها على بعد المنادى ، أو بتفريغها من هذه الدلالة وتوسيع دورها للدلالة أحيانا على القريب .

يقول خليفة الوقيان فى (رسالة إلى مخبر بدوى) :

يا صديقى

يا ابن قطان

ويا صرحا تثلم

يا بقايا صفحة بيضاء

يا أنشودة الحداء

محـزونا

ويا جرحا تورم

يا اريجا من عرار الأرض

مسفوحا

ويا طفلا تجهم

يا بقايا عزة الصحراء

والصحراء تاريخ تهدم[1] .

وبنية التكرار هنا ممتدة تكاد تغطى عدة حقول دلالية فى آن واحد ، وهى بهذا الامتداد والتنوع تعبر عن طبيعة الموضوع وتناقضاته الداخلية والخارجية .

وموقف الذات مع الموضوع يمثل تقابلا داخليا نلحظه بداية من السطر الأول فى الجمع بين أداة النداء (يا) – بما تضفيه من دلالة على البعد – والإضافة إلى ياء المتكلم (صديقى) بما تقدمه من دلالة على القرب ، أى أن أساس العلاقة بين الطرفين هى

---

(١) تحولات الأزمنة – خليفة الوقيان – دار العروبة للنشر والتوزيع – الكويت سنة ١٩٨٣ : ٦٤ ، ٦٥ .

التقارب والتنافر على صعيد واحد ، فإذا كانت (يا) قد زرعت مسافة مكانية بين الذات والموضوع ، فإن الإضافة بين الصديق وياء المتكلم قد صنعت تلاصقا بينهما ، وهذا الناتج غير المنطقى يمثل على نحو من الأنحاء طبيعة العلاقة بين أفراد المجتمع ، وخاصة بين الأفراد العاديين ، وأفراد السلطة فى أدنى مستوياتها .

ومع تكرار أداة النداء تتجاور المسافة المكانية مع لازم دلالى آخر تابع من الأداة هو (التنبيه) ، وتجاور الأمرين يحدد طبيعة الموضوع من حيث كونه علامة منفرة فى المجتمع ، ومن ثم يجب أن يكون لها اهتمام خاص ، أو احتياط خاص ، ذلك أن النفور منه لا يسقط عنه كونه فردا من هذا المجتمع له كافة مواصفاته البشرية وله كافة الصلاحيات للمواطنة .

وتتعلق أداة النداء بمجموعة مفردات أو مركبات يجمعها حقل موسع يحتوى على التقابلات التالية :

صرحا – تثلم

صفحة بيضاء – بقايا

أنشودة – محزونا

أريج – مسفوح

طفل – تجهم

عز – تهدم

وهذه التقابلات فى جملتها تتردد فى مجمل الأسطر لتصنع توترا يزداد ارتفاعا مع تكرار أداة النداء فى مطلع كل سطر ، وكأن كل تقابل يحتاج إلى منبه خاص يشير إليه ، أى أن بنية التكرارتفرض نفسها على الصياغة لتحقيق شاعريتها من ناحية ، وتحقق لها ناتجا دلاليا معينا من ناحية أخرى .

وبما أن أداة النداء تحتمل فى بنيتها الداخلية وجود الفعل (أدعو) فإن ذلك يجعل اختيار الأداة وسيلة لتقريب الذات من الموضوع إدراكا منها لطبيعة الوظيفة التى تؤديها ، وإدراكا منها لدواعى قيامه بها ، فمحاولة التقرب منه ، أو دعوته للقرب ، هى فى نفس الوقت دعوة لتعديل خواص هذه الطبيعة وشدها إلى جانب المجتمع وطيها ضمن مفرداته .

ومع تعلق أداة النداء بما بعدها يبدو أن دورها كان تأسيسيا على المستوى الشكلى ، بينما النظر فى المستوى الأعمق يدل على أن تكرار الأداة يبدو تراكميا ، على معنى أن مسافة البعد كانت تشتد بفعل توالى الأداة ، كما أن التنبيه كان يتكثف لنفس السبب ، ثم يتلاحم الأمران ويأخذان صورة عميقة غاية العمق بفعل الشكل الرأسى الذى جاءت فيه الأداة ، وبفعل تصدرها للأسطر وجذب مركز الثقل إليها .

وقد يأخذ التكرار شكلا أفقيا فيعمل على تراكم الدلالة على نحو يجمع بين التأسيس والتقرير ، على هذا النمط يقول صلاح عبد الصبور فى (إلى أول جندى رفع العلم فى سيناء) :

تحولت إلى معنى ، كمعنى الحب ، معنى الخير ، معنى النور ، معنى القدرة الأسمى[1] .

والحقل الدلالى لبنية التكرار هنا يغطى مساحة واسعة من عالم المثل التى انضاف إليها (أول جندى رفع علم مصر فى سيناء) أى أن هذا الجندى تحول من عالم البشر الفانين ، إلى عالم المعانى والرموز الخالدة ، وهذا التحول قد صاحبه تحول على مستوى الصياغة نابع من دلالة الفعل فى بداية السطر الأول ، وهذا الفعل برغم مضيه صيغة ، قد انسلخ من مضيه ليعبر عن استمرارية لا توقفها حواجز الزمان والمكان .

والتحول يتم من المادى إلى المعنوى ، ومن المحدود إلى غير المحدود ، ويمكن تصور هذا التحول فى تكرارية على النحو التالى :

الجندى ... . معنى الحب ... .

مهجة القلب

الحدث والزمن

نفى الكرة

الصداقة

الاخاء

الألفة والملازمة

الفاعلية والمفعولية

(١) الابحار فى الذاكرة : ٩ .

الجندى ... . معنى الخير ... .

نفى الشر

الاختيار

العطاء

التضحية والايثار

الكمال

الكرم والشرف والأصالة

الجندى ... . معنى النور ... .

نفى الظلمة

الضوء

العلم

الانكشاف

الاكتمال

الحسن

البرهان

الجندى ... . معنى القدرة الأسمى

القوة

التمكن

السيادة

العلو

النصر .

فالتكرار هنا جاء على مستويات متداخلة بعضها يأتى من تكرار اللفظ ذاته ، وبعضها من اشعاعات اللفظ وانتشارها فيما حولها من صيغ أخرى بحيث تتحول الصياغة الشعرية إلى حقل تتراكم فيه المعانى والدلالات طبقات بعضها على المستوى الظاهرى كما فى ترديد

كلمة (معنى) ، وعلى المستوى الباطنى كما فى ترديد (الجندى) المشار إليه بتاء المخاطب (تحولت) ، ثم ترديده فى المستوى الباطنى مع ترديد (معنى) فى خط مستقيم يتوازى مع غيره من الخطوط الأخرى .

ومن اللافت أن هذا التكرار الأفقى قد يتعاكس فى خطوطه ، على معنى أنه قد يتحرك نموا إلى الأمام ، وقد يتراجع تنازليا إلى الوراء ، لكنه فى هذا وذاك يظل داخل إطار بنية التكرار أيضا .

والنمو إلى الأمام يمكن ملاحظته عند فاروق جويدة فى (من ليالى الغربة) حين يقول :

قد أخطىء فهم الأشياء

لكنى أعرف عينيك

فى الحزن سأعرف عينيك

فى الموت سأعرف عينيك[1] .

وتبدأ بنية التكرار بالمعرفة المطلقة ، أى ما يمكن اعتباره نقطة الصفر فى المعرفة ، ذلك أن السطر الأول يقدم معلومة أولية عن إمكانية الخطأ على وجه العموم ، ثم يعدل السطر الثانى من احتمالات الخطأ عن طريق (لكن)التى تأتى بعدها معرفة يقينية لحقيقة العينين .

ثم تتوالى بنية التكرار فى تصاعد يحدد إطارات المعرفة ، وتبدو الحركة الأفقية للصياغة مسيطرة فى الأسطر الثلاثة الأخيرة من خلال تقديم الجار والمجرور (فى الحزن) (فى الخوف) (فى الموت) ، وهذه الحركة تؤكد أبعاد الدلالة ، وأنها نابعة من حالات شعورية تغطى مساحة الذات والموضوع معا ، أى أن تحقق المعرفة يكون فى حالات شعورية ووجودية للذات ، كما هى للموضوع تماما .

وتتصاعد هذه الحالات من الحزن ، فى السطر الثالث — إلى الموت فى السطر الأخير ، وبينهما يقع الخوف كهمزة وصل بين الحزن كحالة شعورية ، والموت كطبيعة وجودية ،

---

(١) طاوعنى قلبى فى النسيان : ١٠٩ ، ١١٠ .

إذ الخوف نفسه يحمل جرثومة الحالتين ، من حيث كان محققا لجوانب داخلية تهز الذات هزا عنيفا ، ومن حيث كان محققا لجوانب وجودية تجعل حضور الخائف كلا حضور .

وفوق هذه الحالات الثلاث تتوالى بنية التكرار فى عملية تقريرية تتواصل - زمنيا - مع بذاية المعرفة فى السطر الثانى ، فعلى حين جاء الفعل فى السطر الثانى خاليا من السين ليعلن عن استقراره في زمن الحضور ، جاء نفس الفعل فى الأسطر التالية مقترنا بالسين ليعلن امتداد الزمن إلى الآتى ، فالامتداد هنا يأتى على مستوى الحدث النفسى ، وعلى مستوى الحدث الواقعى ، وعلى مستوى الزمن .

وهذه البنية التكرارية تتحرك تصاعديا لتستحيل إلى تقدم أمامى إلى منطقة لا يصلح بعدها المسير ، وهى منطقة الموت .

وقد يأخذ التكرار شكلا ورائيا ، على معنى أن امتداده يأخذ خطا معاكسا للصياغة ، فإذا كانت البنية السابقة تصعد بالدلالة إلى قمتها ، فإن البنية هنا تبدأ من القمة نزولا إلى القاع ، لكنه ليس تحركا من أعلى إلى أسفل وإنما تحرك فى خط أفقى تبعا للشكل الصياغى .

وعلى هذا النحو يقول فاروق شوشة فى (من فدائى إلى صديقته) :

سأراك غدا ... ان جاء الغد

ما أبعدنا ... يا صبح الغد[1]

والنمو التراجعى يبدأ من الجملة الأولى (سأراك غدا) باعتبار الرؤية حقيقة واقعة فى لحظة زمنية بعينها (غدا) ، ومن هذه اللحظة تتولد بنية التكرار ، وذلك برغم اختلاف العلاقات النحوية التى تربط اللفظة بغيرها من الألفاظ فى السطرين الذين معنا ، فقد وقعت اللفظة مفعولا فى الجملة الأولى فحصرت حدث الرؤية المؤكد بالسين فى زمنها دون سواه ، ثم وقعت (فاعلا) فى الجملة الثانية ، لكنه فاعل تعجز قواه عن تحقيق وقوعه ، على معنى وجود شكوك حول إمكانية مجيئه ، وهذه الشكوك تنبع من عملية التبادل الصياغى التى تمت باستبعاد (السين) الملازمة للجملة الأولى ، وإحلال (ان) محلها في الجملة الثانية بما تحويه من إمكانات دلالية تنشر حولها نوعا من الشك

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ١١١ .

والاستبعاد ، وذلك كله على الرغم من التحول لطبيعة (الغد) من كونه محطا للحدث ، إلى كونه فاعل الحدث .

أى أن تكرار الغد قد نزل بدرجة التوقع من اليقين إلى الشك ، وهنا تأتى الجملة الثالثة – فى السطر الثانى – لتنزل بالشك إلى مرحلة أخرى يصبح فيها الوقوع أمرا بعيدا ، إن لم نقل إنه ممتنع ، ويتم هذا بتحويل العلاقة النحوية من الفاعلية إلى التضايف (صبح الغد) حيث مهدت الصياغة لهذه الحقيقة السالبة باستخدام صيغة التعجب التى تؤدى دورها بالنسبة لواقع يستدعى وجودها ، ثم إتباعها بصيغة النداء (يا) لتزيد من مسافة البعد بين الأمل والواقع ، ثم ربط الأمل ببداية (الغد) وهو (الصباح) ، وكأن مجىء الغد أصبح على هذا النحو شيئا مفترض العدم ، وعلى هذا تكون البنية قد وصلت إلى القاع الذى بدأ من تيقن الرؤية ، ثم التراجع من اليقين إلى الشك ، ثم التراجع من الشك إلى يقين مخالف لليقين الأول ، لأنه يقضى على أمل الرؤية نهائيا ، ويترك الذات فى معتركها وحيدة فى زمن لا يتغير ليس له غد على أى حال من الأحوال .

والواقع أن استقصاء بنية التكرار فى شعر الحداثة يمكن أن يقدم لنا أشكالا متعددة ، لكنها تعود إلى بنية واحدة ذات خواص متمايزة ، لكنها قد تتداخل أحيانا مع غيرها من البنى التكرارية الأخرى ، وهنا يكون الفارق ضئيلا للغاية يحتاج إلى معاودة نظر واعمال فكر حتى تتكشف الحدود الفاصلة بين هذا وتلك .

نظرة كلية

(١)

الحقيقة أن العمل الأدبى فى عمومه يحتاج إلى نظرة لغوية – قبل أى شىء آخر – لنتفهم حقيقة بنيته ، وهذا الفهم يحتاج بجانب النظرة اللغوية إلى حدس يكتشف جوانب العلاقات بين المفردات ، سواء من جانبها النحوى ، أو جانبها البلاغى ، كما أنه لابد من مراعاة عمليتين أساسيتين ذكرناهما كثيرا : هما الاختيار والتوزيع ، ومما لاشك فيه أن كل عمل أدبى قديمًا أو حديثًا يقع تحت طائلة هاتين العمليتين ، لكن تتبع أنماط الأداء الفنى وخاصة الشعر يتضح معها أن صورة هاتين العمليتين تختلفان بعض الاختلاف فى الشعر القديم عنها فى شعر الحداثة ، وليس الاختلاف كائنا فى العمليتين ذاتهما ، وإنما كائن فى طبيعتهما من حيث الاتساع أو الضيق ، ففى شعرنا القديم كان الشاعر محكوما فى اختياراته بإطار ضيق من المفردات ، وإطار يماثلها من المدلولات ، ومن ثم كان يسهل عليه نسبيا إيقاع اختياره على مفردات بعينها تؤدى المهمة الدلالية التى يهدف الشاعر إلى إنتاجها .

وبمقارنة ذلك بما يحدث فى شعر الحداثة نلحظ اتساع مجال الاختيار باتساع الدوال التى تتوافق مع تعدد مفردات الواقع المعاصر فى جوانبه الإجتماعية والسياسية ، وفى جوانبه الروحية والمادية ، بل جوانبه الشعورية والعاطفية ، وعلى هذا يكون الاختيار متسع المسافة بعيد العمق ، فلو فرضنا وجود خط رأسى لمجموعة مفردات يجمعها تكوين دلالى واحد ، فإن هذا الخط يأخذ امتدادًا كبيرًا فى شعر الحداثة ، وقد يتصور البعض أن هذا الإمتداد يضفى على عملية الاختيار نوعا من السهولة ، باتساع المجال أمامها ، لكن معاناة هذه العملية يؤكد أن الأمر على خلاف ذلك تمامًا ، إذ أن هذا الإتساع يحتاج إلى عملية ذهنية أكثر تركيزًا ، وأكثر الماما ، بحيث يجىء الاختيار فى النهاية محققا لأكثر النواتج قربا من فكر الشاعر ، وقربا من طبيعة عالمه .

ويزداد الأمر صعوبة إذا أدركنا أن رؤية الشاعر الخاصة لعالمه تعمل فى خفاء على نقل مفرداته اللغوية من جدول إلى آخر ، أو من خط إلى آخر ، فدال العدالة – برغم

الاتفاق على جوهره – فإن مدلوله يتمايز تبعا لخلفية المبدع الفكرية والثقافية ، وهكذا يمكن أن يتحرك الدال من خط لآخر تبعا للعوامل التى تحيط به وبالمتعامل معه .

وهذا يختلف إلى حد كبير مع تعامل الشعر القديم مع نفس الدوال ، إذ ان حدوده كانت واضحة باعتبار مدلولها المعجمى فحسب ، ومن ثم لم يكن هناك تمايز فى التعامل مع الدوال من شاعر إلى آخر إلا فى النادر والقليل ، ومن ثم يكون الكشف عن الدلالة فى شعر القدماء أقرب منها فى شعر الحداثة ، لا لصعوبة ، أو سهولة ، وإنما اتساع عملية الاختيار أو ضيقها هو الذى يتيح للدارس أن يقع قريبا من الدلالة فى الشعر القديم ، ثم أن يقع قريبًا أو بعيدًا عنها فى شعر الحداثة .

ومع ربط الاختيار بالتوزيع تزداد العملية الشعرية الحداثية تعقيدا ، من حيث أصبح التوزيع قائما على علاقات نحوية محفوظة ، وعلاقات أخرى يخلقها الشاعر خلقًا ، حقيقة أن هذا الخلق قد تعامل معه الشعراء القدامى ، لكنه لم يكن بمثل هذا الاتساع والتعقيد ، حتى إن الفاعل النحوى قد ينقلب فى شعر الحداثة إلى مفعول دلالى ، وقس على ذلك بقية القوالب النحوية التى تحرك القدماء فى حدودها المرسومة ، بينما لم يكن ذلك متحققا بدقة فى شعر الحداثة .

ولا نعنى بذلك مسألة الصواب والخطأ ، فهذه مسألة بعيدة عن التسامح فى القديم أو الجديد ، وإنما نعنى صب الدال فى وظيفة نحوية محفوظة بحيث يؤدى دوره فى إنتاج الدلالة على نحو مألوف .

وعندما ننظر إلى نموذج لشعر أمل دنقل يقول فيه :

تأكلنى دوائر الغبار

أدور فى طاحونة الصمت ، أذوب فى مكانى المختار[1]

نلحظ أن الذات تتحول على المستوى الوظيفى بما يجعل العلاقات النحوية نفسها غير ثابتة داخل الجملة الشعرية المحدودة ، فالذات – فى السطر الأول – تقع مفعولا لفاعل غير مؤثر على المستوى الحدثى (دوائر الغبار) .

---

(١) ديوان أمل دنقل : ١٠٦ .

ثم تتحول فى السطر الثانى إلى فاعل (أدور) يؤثر فى منطقة خارج إطار الدلالة (طاحونة الصمت) ، ثم يأتى تحول ثالث تصبح الذات فى منطقة متداخلة بين الفاعلية والمفعولية (أذوب) فالفاعل هو المفعول على صعيد واحد ، وعلى هذا النحو يتم إنتاج الدلالة إعتمادا على تداخل الوظائف النحوية داخل الأسلوب فى شعر الحداثة .

أى ان الإطار اللغوى الذى يتعامل من خلاله شعراء الحداثة يتميز عما سبقه باتساع مجاله وتشابك علاقاته فى عمليته الرئيسيتين : الاختيار والتوزيع.

(٢)

ظاهرة أخرى تتصل بعملية الإختيار وهى كيفية إنتاج الدلالة من المفردات ذاتها ، ذلك أن نشأة اللغة فى الأصل جاءت لتحقق هدف الإنسان فى تعامله مع غيره من البشر ، ومن ثم تم التواضع على مفردات تشير إلى مدلولات محددة فى عالم الواقع ، أى أن اللغة فى أساسها تتصل بعالم المحسوسات ، ومع نمو الحياة وتطورها أصبحت اللغة ذات جانبين متميزين : أحدهما أن تستعمل اللغة لشىء خارج عن الذات فتشير إليه ، فعندما أقول شجرة أو رجل ، فأنا بذلك أشير إلى مفردات خارجية .

الآخر : أن تستعمل اللغة للإشارة إلى أمور داخلية تحتويها الذات ، فعندما أقول : أنا مبتهج . لا أشير إلى شىء خارجى ، وإنما تتصل مفرداتى بأمور تلتحم بذاتى التحاما أحس به ولكنى لا أراه ، وغالبا ما تنتج اللغة الأولى قضايا الحياة فى عمومها بعلومها وتعاملها اليومى ، وغالبا أيضا ما تنتج الثانية ما نسميه بالنتاج الفنى أو الجميل .

والمتتبع للنسق اللغوى فى شعرنا القديم يلحظ – غالبا – أن تعامل شعرائه مع اللغة كان يميل إلى جانب المحسوس ، أو بمعنى أدق إلى جانب تصوير الأشياء ، سواء بنقلها من المستوى المادى إلى المعنوى ، أو بإبقائها داخل نطاق ماديتها .

وهنا تأتى ملاحظتنا على شعر الحداثة ، إذ ان طبيعة الإختيار هنا كانت تعمل على نقل اللغة إلى المستوى التجريدى ، وعلى هذا تتحول الإشارات من الافراد إلى التراكيب ، وهى فى تحولها تتخلص من ارتباطاتها المادية لتعلو إلى أفق واسع رحيب تصبح فيه الإشارات متصلة بعوالم داخلية وخارجية على صعيد واحد .

« وإذا كان الشعر الجديد تجاوزا للظواهر ، ومواجهة للحقيقة الباطنية فى شىء ما أو فى العالم كله ، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادى ، ذلك أن المعنى الذى تتخذه عادة لا يعود إلى رؤى أليفة ، مشتركة . إن لغة الشعر هى اللغة (الإشارة) فى حين اللغة العادية هى (الإيضاح) ، فالشعر الجديد هو فى هذا المنظور فن يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله ، مما لا تعرف اللغة العادية أن تنقله ، هو ما يطمح الشعر الجديد إلى نقله »[1] .

واللغة العادية — كما قلنا — لغة تصويرية ، ومن هنا يكون التجريد ارتفاعًا فوق مستوى اللغة المألوفة ، وذلك بالتخلص من التفصيلات الملازمة للكائنات الحسية ، فالشاعر الحداثى لا يهمه كثيرًا أن يثبت فى شعره مفردات عالمه التى يقع عليها حسه بكل ما فيها من تفصيلات أصلية وهامشية ، لأن طبيعة التفصيلات التغير أحيانا ، والزوال أحيانا أخرى ، ومن ثم يكون الاختيار منوطا بالإبقاء على الجوهر الثابت ، أى أن المبدع يتعامل مع عالمه بعقله أكثر مما يتعامل معه بعواطفه . ..

ويبدو أن التعامل التجريدى يعود باللغة مرة أخرى إلى أصل مواضعتها ، إذ ان الإنسان قد استعاض بالمفردات المجردة عن استحضار الأشياء ماديا أمام العين ، وعلى هذا النحو يكون شعراء الحداثة قد تعاملوا بطفولة مع اللغة ليلخصوا بها رؤاهم الخاصة والعامة على سبيل التجريد أكثر من التصوير ، ومن ثم كان الشكل ذا أهمية خاصة عندهم ، لكنه الشكل فى جوهره لا فى تفصيلاته الجزئية التى تتعلق به ، ذلك أن هذه التفصيلات — إن وجدت — إنما تكون وسيلة لا غاية ، فهى التى تقود الصياغة تدريجيا إلى الجوهرى والأصيل ، على أن نضع فى الإعتبار دائما أن عالم العقل مهما بلغ تجريده لابد وأن يتصل بعالم الأشياء ، فهى مصدره الأول ، بل إن إهمال عالم الأشياء إهمالاً كاملاً يقود اللغة إلى التعامل مع غيبيات ذهنية تقود بالضرورة إلى السقوط فى هوة الالغاز والغموض البعيد عن الفن الحق .

وهذه الحقيقة التى أشرنا إليها تمثل وقفة الشاعر الحديث حين يريد بفنه أن يشير إلى عالمه فى ظاهره أو باطنه ، وهو فى هذه الإشارة يحيل العالم إلى لغة تسمح للمتلقى بفك

---

(١) زمن الشعر — أدونيس — دار العودة — بيروت سنة ١٩٨٣ : ١٧ .

مغاليقها وإعادتها مرة أخرى إلى منبعها الأول ، وكأنه بذلك يقوم بعملية إبداع موازية للعملية الأولى .

ونستطيع هنا أن نستعيد النص الذى سبق عرضه لصلاح عبد الصبور عن الجندى الأول الذى حمل علم مصر بعد العبور فى سنة ١٩٧٣ ، والذى حول فيه الجندى إلى مجموعة من الرؤى التجريدية المكثفة ، والتى تستمد كثافتها من هذا التجريد أولا ، ثم من ربطها بالأشياء والواقع ثانيا[1].

(٣)

ومن خواص الصياغة فى شعر الحداثة اعتماد المفارقة التعبيرية كوسيلة أولية لإنتاج الدلالة ، ذلك أن الشعر القديم فى مجمله كانت له نظرة وحيدة البعد ، بمعنى ادراك جانب واحد من وجهى العملة ، وذلك ناتج من اختفاء أحد الجانبين عند النظر إلى الجانب الآخر ، وعلى هذا جاءت المفارقة في الشعر القديم منفصلة الرؤية ، أى أن الشاعر كان يرصد وجهًا معًا ، ثم يعود مرة أخرى ليرصد الوجه الآخر ، بينما الشاعر الحداثى يستطيع بإمكاناته التعبيرية أن يعاين الوجهين على صعيد واحد ، ومن هنا كانت المفارقة عنده عملية متكاملة ، بحيث يتم إنتاج الدلالة لوجه واحد ساعة إنتاجها للآخر .

إن المبدع عادة ما يضع نفسه فى رؤيته لمفردات عالمه فى منطقة وسطى ، وعلى هذا النحو يتمكن من الرؤية المزدوجة ، فما أن يقع الإدراك على وجه معين حتى ينجذب إلى الجانب الآخر ، بل ربما كان الجذب النابع من المركز موجها للرؤية إلى عدة جهات فى آن واحد ، ومن هنا تصبح الرؤية ذات طبيعة شمولية تدرك التفاصيل داخل الإطار الكلى ، فهى لا تغيب تماما ، وإنما تذوب وتتلاشى فى كليتها ، ويحل الانتظام محل التشتت بحيث تتمكن الرؤية من إدراك العالم بأقل جهد ذهنى وعضلى ممكن .

إن المفارقة ظاهرة أساسية فى الطبيعة الإنسانية ، بل وغير الإنسانية ، وتكاد تكون سلسلة التقابلات هى أبرز السلاسل التى تنتظم الحياة ، فلا كبر وإلا وله صغر ، ولا أول إلا وله آخر ، ولا نوم إلا وله يقظة ، والإيقاع الفطرى عند المبدع هو الذى يقوده إلى ربط هذه الإدراكات بعالمه الشعرى ، ثم يقوده بالضرورة إلى لغة تحتويها ليحقق التوافق

---

(١) أنظر صفحة ٤٣٧ .

بين الصياغة والعالم ، دون أن يفقد فى هذه العملية ذاتيته التي قد تمايز بين عناصر المفارقة فتزيد فى هذه ، وتنقص فى تلك ، دون أن تخل بالمبدأ الأساسى الذى تتحرك فى ضوئه .

والرؤية القديمة القائمة على المفارقة تكاد تسيطر على النغمة الشعرية سيطرة كاملة ، لكنها – كما قلنا – تنبع من الانفصال الذى يضع أحد الطرفين فى جانب ، ويضع الطرف الآخر فى ناحية أخرى .

ولننظر إلى قول المتنبى :

أغالب فيك الشوق والشوق أغلب	وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب
أما تغلط الايام فى بأن أرى	بغيضًا تنائى أو حبيبًا تقرب
ولله سيرى ماأقل تئية	عشية شرقى الحدالى وغرب
عشية أحفى الناس بى من جفوته	وأهدى الطريقين التى أتجنب[1]

والأبيات تعتمد المفارقة لغة أساسية لإنتاج الدلالة ، لكنها المفارقة الانفصالية – إن صح التعبير – حيث تأتى الذات لتواجه مشاعرها الداخلية المتوترة التى تبدأ بفعل المغالبة ، والتى تنتهى بتحول (الفعل) فى بداية الشطرة الأولى إلى (اسم) فى نهايتها إعلانًا لانتهاء مرحلة التوتر من التحرك إلى الثبات ، وانتصار الموضوع على الذات . ومع الشطرة الثانية تبدأ مرحلة توتر خارجى تتوازى مع مرحلة الشطرة الأولى ، لكنها تفارقها من حيث اتصالها بالرصد الخارجى بين (الهجر والوصل) لتنتصر فى العجب (للوصل) الذى تزداد حدته وصعوبته على الهجر .

ثم يأتى البيت الثانى ليجمع فى المفارقة بين التوتر الداخلى والخارجى على صعيد واحد ، فمن الداخل يأتى التقابل بين (البغض والحب) ، ومن الخارج يأتى التقابل بين (النأى والقرب) ، وهذه المفارقة تقع تحت طائلة الأمانى ، أى أنها تفرز تقابلاً مضاداً على المستوى الباطنى ، حيث يكون الواقع الذى تواجهه الذات هو (تقريب البغيض ، وابعاد الحبيب) .

---

(١) ديوان المتنبى – دار صياد –بيروت : ٤٦٦ .

ويستمر البيت الثالث فى لغة المفارقة التى تفجر من الذات كل مشاعر العجب فيما تواجهه ، أو فيما تتوجه إليه ، ومن ثم يكون الجمع بين (المسير والتوقف) مع ملاحظة أن التوقف (ثنية) يقع تحت سيطرة (أقل) ليكون فى مفارقته قريبا من مقابله وهو السير ، وكلا الأمرين يقعان تحت سيطرة التعجب (لله) ليكون الناتج متصلا بما سبقه من نواتج من البيتين السابقين فى انطلاق كل انفعالات الذات فى مواجهة المفارقة الحياتية التى تتصادم مع كل رغباتها .

ويأتى البيت الرابع ليكمل حلقة المفارقة فى عقد العلاقة بين (الحفاوة والجفوة) ثم ارتباطها بالذات ارتباطا مغلوطا يحتاج إلى تعديل لتستقيم للذات خطواتها فى حركتها الإختيارية تجاه من تحب لا من تكره .

لكن الملاحظ فى بناء الأسلوب أن المفارقة ظلت قائمة على انفصالها فى كل خطوة تعبيرية ، على معنى أن يظل الهجر فى جانب من الرؤية ، ثم يأتى الوصل فى الجانب الآخر منها ، وهكذا الأمر فى التحرك التعبيرى فى الأسطر الأربعة التى تمثل حركة دلالية متكاملة تحتوى فى داخلها على خطوات تعبيرية تنتمى إلى حقل واحد هو حيرة الذات بين مفارقات الواقع .

وهذه الحيرة تتعامل مع المواقف المتقابلة منفردة ، فكل طرف تعاينه فى جانبه ، ثم تلتفت لتعاين الطرف الآخر ، فابغض يأتى مع البعد ، والحب يأتى مع القرب ، ويتأكد الفاصل بين الطرفين بإستخدام الأداة (أو) التى تنفى الإجتماع أو الإفتراق فى لحظة واحدة ، ويستمر هذا النمط فى الربط بين المسير والتوقف ، وبين الحفاوة والجفاء ، وفى كل ذلك يكاد يكون كل طرف كيانًا تعبيريًا قائمًا بنفسه ، حيث تختلف الذوات التى تمثله ، فالبغض — مثلا — ينتمى إلى موصوف غير الموصوف الذى ينتمى إليه الحب ، والحفارة تنتمى لموصوف غير الموصوف الذى ينتمى إليه الجفاء ، أى أن وجهى العملة يتمايزان على طول امتداد الصياغة .

والنظر إلى بناء الأسلوب فى شعر الحداثة ينبىء عن تمايز فى بناء لغة المفارقة ، من حيث يتم التلاحم بين الطرفين ، ومن حيث تتم الرؤية للجانبين من زاوية واحدة ، على معنى أن كل جانب يتميز بشفافية لا تخفى الجانب الآخر منه .

يقول عز الدين إسماعيل فى (ابجرامات) :

استعرضت الألوان لكى أنسج لى ثوبا يسترنى
فتنازعنى الأحمر والأخضر والأبيض والأسود
كل يستعرض أبهته
لكننى أثرت أخيرا لون جنونى
أن أستر عربى فى عربى

... ...

– لا

– نعم

– لا

– نعم

(واحد منهما قاتل أو قتيل)[1] .

والأسطر هنا مشبعة بالمفارقة التى جاءت الصياغة لتشير إليها فى وضوح أحيانا ، وفى خفاء أحيانا أخرى .

فى السطر الأول تبرز الذات فى دور مزدوج ، إذ هى الذات والموضوع على صعيد واحد ، حيث ينبع التوتر من حالة الذات فى استعراض ما حولها ، ثم اختيار ما يليق بها ، وهنا يأتى الموضوع من خلال المفارقة بين اللحظة الآنية التى تنبىء عنها الصياغة دون أن تصرح بها ، وهى حالة (العراء) لكى تتوازى مع حالة (الستر) ، لكن الملاحظ ، أن الحالة الثانية بشفافيتها تكاد تكشف الحالة الأولى ، أى أن الذات فى عالمها تعيش المفارقة فى لحظة واحدة .

وفى السطر الثانى تزداد الذات إغراقا فى توترها باتساع دائرة الاختيار حيث تتعدد أوجه المفارقة لتصير أربعة ألوان تتبدى فى موقف واحد كل منها يحاول إزالة التوتر بإزالة أسبابه ، أى (ستر الذات) ويكمل السطر الثالث دور الألوان فى إزالة التوتر بإبراز مميزات كل لون ، ويمثل السطر الرابع ارتداد الذات إلى الداخل فى حركة سريعة رافضة لمجىء الحل من الخارج برغم المغريات والاستعراضات ، إذ يصبح للذات لونها الخاص

---

(١) إبداع – العدد السادس – السنة السادسة – يونيه سنة ١٩٨٨ : ١٩ .

الذى يتنافى مع غيره من الألوان الخارجية ، وهو (الجنون) ، أى أن المفارقة هنا تنبع من التلازم بين الخارج والداخل فى رؤية الواقع أمام الذات .

ويمثل السطر الرابع قمة التلاحم بين وجهى العملة ، حيث يتحول (الستر والعرى) إلى كيان واحد ليس بينهما انفصال ، بل يمكن رؤية كل واحد منهما حيثما نظرنا إلى الآخر ، ونكاد نلمس كل واحد منهما إذا لمسنا الآخر ، وهذا التوحد فى المقارنة يعلن صراحة أن إزالة التوتر يكون بالانغماس فى التقابل ، وكسر القاعدة المنطقية التى تقول إن النقيضين لا يجتمعان ، فالذات برغم طاقة الاختيار التى تمتلكها ، اتجهت طواعية إلى حل غير مطروح على مستوى الواقع ، وإنما طرحه جاء من رؤية خاصة لواقع خاص يمكن أن تعايشه الذات .

والفقرة الثانية تبدو كتلة تعبيرية واحدة ذات خطين متقابلين : النفى والإثبات . وبرغم تعدد الأصوات داخل الفقرة نجد أن الملفوظ يئول إلى وحدة تجمع بين صوتين فى صوت واحد ، فالنفى هو الإثبات ، والإثبات هو النفى ، ومن هنا ينتفى التقابل والمفارقة فى المستوى الباطنى ، وإن ظل لهما وجودهما فى البنية السطحية ، ومن ثم كان السطر الأخير بمثابة بيان تفسيرى للحقيقة السابقة عليه ، فكل من طرفى المفارقة صالح لأن يحل محل صاحبه بالأصالة لا بالأنابة .

فالمفارقة فى النص تعتمد الاتحاد ، بينما هى عند المتنبى – كما رأينا – تعتمد الانفصال ، ووسيلة المفارقة فى كل منهما لغة تفرز دلالة تسمح بهذا التصور بل تؤكده . وليس معنى هذا أن طبيعة المفارقة على النحو الذى تعرضنا له صفة تغطى مساحة الشعر القديم كله فى جانبه الانفصالى ، كما تغطى مساحة شعر الحداثة كله فى جانب التوحد ، بل قد يكون هناك أو هنا ظواهر تعبيرية تنبىء عن غير ذلك ، لكن التأمل الكلى لابد وأن يقودنا إلى هذا التصور بالنسبة للغة المفارقة فى شعر الحداثة.

(٤)

ولاشك أن اللغة فى شعر الحداثة تقوم على عملية توازى بين الدال والمدلول ، على معنى أن الشعر ينظر إلى المفردات كرموز لمدلولات ، لكنها رموز لا تقع تحت طائلة الجبرية ، وإنما يتدخل شاعر الحداثة بإمكاناته الفنية فى خلخلة العلاقة القائمة بين الدوال والمدلولات ، مع الإبقاء على الطبيعة الرمزية التى تتيح للمبدع تجاوز السطح الدلالى ،

واعمال التأويل فى كل ما يقع فى إطار رؤيته ، وعلى هذا تكون معاودة قراءة هذا الشعر بمثابة عملية استنطاق الصياغة للوصول من سطحها الدلالى إلى حقيقتها المستورة ، وفى هذا المجال تتداعى – فى عملية القراءة – كثير من المخلفات الثقافية والأسطورية التى تجذبها الصياغة جذبا من المخزون التجريبى البشرى .

وطبيعة الرمزية القائمة فى بنية أسلوب شعر الحداثة تبتعد كثيرًا عن طبيعتها القائمة فى مجالات أخرى كالمنطق والرياضة وغيرهما ، إذ إن طبيعتها الشعرية تستلزم لغة ذات كثافة خاصة ، لغة تبتعد عن الربط التعسفى بين مفردات معينة ودلالات تتصل بها ، فليس من المحتم فى هذه اللغة أن يرتبط ذكر الأرض بالانحطاط والحيوانية ، وليس من المحتم أن يرتبط ذكر السماء بالسمو والرفعة ، وإنما يتم التعامل مع هذه المفردات فى إطار من التجربة الكلية التى تحتويها ، ومن هنا يصح أن تتبادل هذه الرموز مرموزاتها تبعا للسياق والموقف الشعرى .

من هنا نقول إن لغة شعر الحداثة لغة رمزية لا بالمعنى الضيق لهذا المدلول ، وإنما بالمعنى المعجمى الذى تصبح فيه اللغة إشارية ذات معجم خاص بالشعرية ، وهذا يقتضى من دارس هذا الشعر الإلمام بالمعجم الشعرى الذى تعامل من خلاله شعراء الحداثة مع مفردات لغتهم .

ولاشك أن الإلحاح على نمط تعبيرى بعينه يتحول تلقائيًا إلى خواص يتعامل بها اللاحقون تبعا لما كان عليه السابقون ، لكن مع وجود الإطار النفسى والعقلى الذى يسمح بالتمايز مما يجعل للرمز مدلولات عدة يجمعها حقل دلالى واحد ، وهذا الحقل يكاد يتسع لمفهومات شعراء الحداثة بالنسبة لرموز عصرهم التى صنعوها هم ، أو التى توارثوها عمن سبقهم ، مع الأخذ فى الاعتبار دائما خصوصية الموقف الشعرى .

ونستطيع أن نلاحظ طبيعة هذه اللغة فى (مرثية امرأة جميلة) لمحمد أبو سنة :

هل يذكرها النهر ؟

هل تذكرها الشجرة ؟

هل يبعثها الصيف الأبيض زهرة ؟

أو تولد نجما فوق جبين الليل

هل يسكبها الساقى كأسا ذهبية

فى حلق العاشق ذات مساء[1]

وخصوصية الموقف الشعرى تنعكس على الصياغة فى اعتبار (المرأة) مفردة من مفردات حقل واحد هو حقل الطبيعة ، وكأن المرأة تتحول - من خلال اللغة - إلى طبيعة رمزية متراكمة الطبقات ، أو متعددة الإمكانات فهى :

المرأة = النهر

المرأة = الشجرة

المرأة = الصيف

المرأة = الزهرة

المرأة = النجم

المرأة = الخمر

فالربط بين الدال (المرأة) ومدلولها القاموسى قد اتسع فى هذه البنية الشعرية ليحتوى حقلاً متكاملاً من حيث البيئة المكانية ، ومن حيث الإمكانات الداخلية ، مع الإبقاء على عملية التوازى القائمة تعبيريا بين الدال والمدلول ، فالمرأة هى المرأة ، لكنها المرأة الخاصة بتجربة معينة ، وبموقف معين بحيث تصلح للحلول فى نفس الموقف كلما تعددت التجارب مع التبديل فى مفردات الحقل الدلالى بما يلائم التجربة أو الموقف الجديد ، فقد ترتبط المرأة بمعجم الحيوان مثلا ، أو معجم الحشرات ، أو غيرهما من المعاجم ، لكن تظل برغم ذلك مرتبطة أصلا بموازيها الدلالى .

وقد تستحيل اللغة إلى رمز ممتد نتيجة لامتداد الدلالة ، على معنى أن يصبح المعنى فى مجموعة الأسطر دفقة تعبيرية واحدة ، وفى هذا النمط من الأداء تلعب البنية التكرارية دورا بالغ التأثير ، من حيث تكون هى منتجة المعنى فى صورته الممتدة ، ومن حيث تكون هى مولدة شبكة العلاقات التى تتشابك لتصنع الرمز الممتد ، وعلى هذا النحو يقول عبد الوهاب البياتى :

---

(١) الأعمال الشعرية : ٢٨١ .

رحلت عين الشمس

رحلت مولاتى

رحل البحر الأبيض

رحلت بيروت

رحل الشاعر والمقهى

رحل الفجر – المطر – السحب – الكلمات – الضحك – النور – النار[1] .

والبنية هنا تعتمد على الناتج الذى يفجره فعل (الرحيل) ، وهو ناتج تحولى يبدأ من نقطة بعينها ، ثم يتصل بما بعدها من خلال علاقة الفاعلية الاختيارية ، مع إسقاط علاقة المفعولية بكل احتمالاتها ، وكأن الحدث توقف عند حد معين أخذ كل اهتمامات الصياغة هو (الفعل والفاعل) .

وتأخذ الصياغة طابعها الرمزى بنقلها إلى مستوى التعميم والتجريد ، ذلك أن الدوال فى هذه البنية الكلية تتخلص من قيود المعنى لتنطلق فى رحاب المطلق الذى يتسع ويضيق تبعا لحركة الذهن الداخلية المنعكسة فى مفردات حسية ، ويأتى الانطلاق من خلال التحرر من خصوص النوع ، فالفعل يتحرك مرة مؤنثًا (رحلت) ، ومرة مذكرًا (رحل) ، ومرة يأتى – مقدرًا – جامعًا بين الذكورة والأنوثة كما فى السطر الأخير .

وعلى نفس النمط تتوالى الدوال مطلقة مرة ومحصورة مرة أخرى ، لكن يلاحظ أن انحصارها نسبى بالنسبة لمطلقها ، وإلا فهى فى إطار المطلق الكلى أيضا حيث الإبهام الذى يغلف ناتجها الدلالى .

فالإطلاق يأتى مع السطر الأول (عين الشمس) ، ثم يتم التحول إلى المقيد النسبى فى السطر الثانى (مولاتى) ، وهكذا يتم التبادل بين الإطلاق والتقييد فى شكل دفقات تعبيرية محكومة بمولدها الأول وهو فعل الرحـ ل ، وتكراره هو الحلقة الرابطة بين سلسلة المعنى .

---

(١) كتاب البحر : ٥٦ ، ٥٧ .

لكن هذا كله يولد فى النهاية الرمز الممتد الذى يرتفع فوق مستوى التفصيلات ولا يتوقف عندها إلا ليتكىء عليها صعودا نحو المطلق الذى يشع خطوطه إلى عدة حقول لا إلى حقل واحد.

(٥)

وإهتزاز التوازن بين الدال والمدلول الذى تحدثنا عنه فى اللغة الرمزية يكاد يصبح أساسًا فنيًا فى إنتاج الدلالة فى شعر الحداثة ، ذلك أن عملية الاختيار تتم لاحداث توافق بين الرؤية الخارجية والمخزون اللغوى الداخلى ، فإذا تم التوافق تمت عملية الاختيار ، وخرج اللفظ من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل ، والوجود الأخير بعد تمامه يمكن ملاحظته ورصد ما فيه من توافق أو تخالف بين اللفظ والشىء المعنى به .

عند هذه النقطة تبدأ ملاحظة خواص الاهتزاز الدلالى ، من حيث الكم ومن حيث الكيف ، فإذا كانت الملاحظة ناطقة بتمام التوافق كان ذلك جديرا بلغة الحياة المألوفة ، أو لغة العلم ، أما إذا نطقت الملاحظة بوجود مفارقة ولو طفيفة بين الدال والمدلول ، فهنا نكون فى قلب التعامل الفنى مع اللغة عمومًا ، ومع الشعر خصوصًا .

وبمقدار اتساع الفارق بين الدال والمدلول ، بمقدار ما تتأكد شاعرية الصياغة ، ونقصد بكلمة الاتساع ألا يكون هناك استغراق بحيث ينفصل الطرفان إنفصالاً كاملاً ، لأن هذا الانفصال لو تم فإنه يخرج العملية التعبيرية من نطاق الشعرية ، بل ربما من نطاق التعامل اللغوى على إطلاقه .

وتتمثل المقدرة الإبداعية فى الحفاظ على جزء من العلاقة مهما كان ضئيلا ، وفى هذا المجال أيضا لا يتحتم أن يكون هذا الجزء متصلاً بالمعنى اتصالاً كليًا ، بل يكفى أن يحمل جرثومة المعنى ، أو أن يشير إليه على نحو من الأنحاء ، ولعل كثيرًا مما نواجهه من غموض وإبهام فى الأداء الشعرى المحدث يرجع أحيانا إلى افتقار جزئية العلاقة بين الدال والمدلول ، إن بافتقادها يصبح من حق المتلقى تخمين المعنى على النحو الذى يفهمه ، أو الذى يقدره ، لأن إطار التواصل اللغوى قد ضاع تمامًا فانقطعت الصلة بين أطراف العملية الإبداعية : المنشىء – المتلقى – العمل الإبداعى .

ومن الناحية الكمية لابد من رصد الانحراف الواقع بين الدال والمدلول ، ثم اتصال ذلك بالدوال السابقة واللاحقة ، إذ بتتابع الإهتزاز والإنحراف تتجمع مساحة واسعة هى ما يمكن اعتباره الفضاء الدلالى الذى تتحرك المعانى الشعرية فيه .

أما من الناحية الكيفية فإنه من المتاح أيضا تقدير البعد الكيفى الذى يفصل بين الدال والمدلول ، من حيث يكون هذا البعد متصلا بالعموم أو الخصوص ، ومتصلا بالكبر أو الصغر ، ومتصلا بالإطلاق أو التقييد ، إلى غير ذلك من العلاقات الكيفية التى تجمع بين الطرفين .

ورصد الاهزاز كما وكيفا يضع أمامنا الناتج الدلالى على نحو أقرب ما يكون إلى الحقيقة ، إن لم نقل إنه الذى يقودنا إليها على اليقين ، وعلى هذا النحو نعاود قراءة هذه الأسطر لعلى الشرقاوى من قصيدته (ركعتان للعشق) :

أقود الطريق إلى النار

أصعد – فى نشوة – عتبات التواريخ ،

أتبع صوت الإضاءة فى عتمة الكون ،

قصف الرياح خيامى ، الجراح رغيفى

وقافلتى الانتشار[1] .

وقياس مسافة الاهتزاز تقتضى هنا رصد العلاقة النحوية باعتبارها وسيلة ضبط العلاقة بين الدال والمدلول ، إذ لا يمكن رصد الانحراف بين الطرفين إلا من خلال تحديد العلاقات النحوية .

ولنبدأ بالفعل (أقود) فى السطر الأول ، فهو فى نطاق كونه علامة لغوية مفردة لا نلحظ فيه أى اهتزاز أو انحراف بينه وبين ما يشير إليه من حدث زمنى ، ولكن عند رصد العلاقة بين الفعل ومفعوله (الطريق) يتكشف لنا أن الإهتزاز قد تم يقينا ، وهنا تأتى الاحتمالات التى من خلالها تتم عملية الرصد ، إذ يمكن أن يكون الاهتزاز قد تم فى الفعل نفسه ، على معنى أن لفظ (أقود) يشير إلى شىء آخر غير (القيادة) ،

(١) ديوان : الرعد فى مواسم القحط – على الشرقاوى – دار الغد – البحرين سنة ١٩٧٥ : ٢٠٤ .

كما يمكن أن يكون الاهتزاز قد تم فى المفعول (الطريق) ليمكن أن يتحمل أثر الفعل فيه ، أى أن الكشف عن العلاقة النحوية اقتضى بالضرورة الكشف عن طبيعة الإنحراف .

ومواصلة كشف البنية النحوية فى السطر يتأتى معها الوصول إلى أبعد مدى وصل إليه الإنحراف ، فالمفعول به (الطريق) يحدث فيه اهتزاز آخر نتيجة لتعلقه بحرف الجر (إلى) الذى يتصل بغاية هى (النار) .

فكأن الإنحراف يأتى من جانبين فى آن واحد ، ومن هنا اتسعت مساحة الإنحراف بحيث أصبح (الطريق) ممثلا لحياة كاملة ، تحتمل الإستجابة الواعية للقيادة ، كما تحتمل التحرك ، والانتقال من عالم الموت والسكون إلى عالم الكائنات الحية التى تحتمل كل المشاعر والإحساسات .

لكن برغم الإهتزاز والإنحراف يظل هناك بقايا من التطابق بين الدال والمدلول ، إذ يظل فى البنية هوامش دلالية تربط (الطريق) بالوسيلة ، ومن ثم تكون الوسيلة هى المساعدة على الوصول إلى الغاية (النار) .

على صعيد آخر يمكن رصد الاهتزاز فى السطر ونواتجه فى الانحراف من خلال إستيعاب كلى للسطر بأكمله ، حيث يبدو أن إنحرافا آخر قد وقع فيه ، ويمكن الكشف عنه إذا أعدنا للسطر صورته الأولية المألوفة فيصبح على النحو التالى :

يقودنى الطريق إلى النار

لكن هذه العودة تضيع معها تماما كل الشاعرية الكائنة فى بنية السطر ، بحيث يصبح دورها مقصورًا على الكشف عن طبيعة الإنحراف الذى بانضمامه إلى غيره من الإنحرافات تتجمع الطاقة المتحركة فى فضاء النص.

(٦)

ومن ظواهر شعر الحداثة أنه يجمع بين العام والخاص على صعيد واحد ، ويمكن أن يتجلى ذلك فى تتبعنا لمفردات هذا الشعر وكيفية ارتباطها بما يسبقها وبما يلحقها ، وهذا التتبع يقودنا إلى رصد المؤشرات اللغوية التى تنتمى إلى (الأنا) والتى تنتمى إلى (الآخر) ، وكيف أنها جميعا تئول إلى نوع من التوحد الذى يجعل من الخاص عاما ، ومن العام خاصا ، فالأنا يزداد شعورها بذاتها فى شعر الحداثة ، ولكن هذا الشعور يزداد

مع ارتباطها بالآخر ، سواء أكان هذا الآخر من مفردات عالم الأحياء ، أم عالم غير الأحياء، نعم هناك نماذج قد غلبت فيها (الأنا) أحيانا ، وغلب فيها (الآخر) أحيانا أخرى ، لكن هذا وذلك يظل لهما لون من التجاذب الذى يشد كل منهما للآخر فى محاولة للوصول إلى مرحلة الاتحاد التى أشرنا إليها .

وفى سبيل الوصول إلى ذلك يحدث – على المستوى التعبيرى – تحويرات فى بناء الجملة بحيث تنتهى إلى حلول (نحن) محل (الأنا) ، ثم من (نحن) تصير الإشارات اللغوية جامعة بين الطرفين على مستوى الدلالة .

ويبدو أن الناتج الشعرى كان استجابة لطبيعة العصر ، وتعايشا مع حقائقه ، فشاعر الحداثة ينظر إلى عالمه نظرة أولية تستكشف جوانبه ، ومع زيادة الكشف تمتد الذات من الرؤية إلى الإمتداد ، ومن الامتداد إلى التلاحم ، حتى يصبح الخاص والعام كيانا جديدا مجسداً فى عمل فنى .

ويجب ألا ندرك أن معنى هذا ذوبان (الأنا) وتلاشيها داخل (الآخر) أو داخل (نحن) ، بل معناه تأكيد وجودها ، لأن الصياغة الشعرية كانت تعمل بداية على تأكيدها ، ثم يستمر هذا التأكيد باعتبار (الآخر) إضافة (للأنا) ، وليس انتقاصا منها ، وطالما كان إحساسها بأن الآخرين هم امتداد لها وليسوا إنفصالا عنها ، فإنها تتقبل تداخلها فيهم بشرط أن تشعر بوقوفهم منها نفس موقفها منهم .

ويبدو أيضا أن شعراء الحداثة لم تشغلهم كثيرا الفجوة القائمة بين ما يعايشونه وبين كثير من الأمور الغيبية ، على معنى أن شاغلهم قد انصب على واقعهم بصرف النظر عما سواه ، وليس معنى ذلك إهمالا أو نسيانا لهذه الغيبيات ، وإنما معناه أنهم وضعوها فى جانب من شعورهم ، أو لنقل فى قلب شعورهم ، ثم تركوا مساحة العقل لكى تمرح فيها مفردات واقعهم ، أى أن حركتهم الشعرية – فى مجملها – كانت تحركا وراء الواقع أحيانا ، وأمامه أحيانا أخرى ، ومن ثم كانت ظاهرة التداخل التى لاحظناها بين العام والخاص التى تمكنهم من أن يقولوا (هانحن) عندما يقول الواحد منهم (ها أنا) بحيث لا يطغى أحد المقالين على الآخر .

ويمكن معاينة هذا النمط التركيبى عند محمد أبو سنة فى (أيها اليأس تمهل) :

إننى أرفض تصديق الأكاذيب .. فقولوا

- قصة أخرى

انني أرفض أن أيأس ، أمضى

أتقصى خطوك الصاعد فى رأس التلال

يعرف البرق طريقك

إنهم يكون فى جوف الظلال

ويقولون (انتهت)

فلتساعدنا الدموع[1]

وتتبع زرع الضمائر فى الأسطر يكشف بجلاء عن تلك الحقيقة التى أشرنا إليها ، حيث يتجلى فى السطر الأول التقابل بين الأنا (إننى) والآخر (قولوا) ثم تعاود الأنا ظهورها فى السطر الثالث من خلال الضمير المستكن فى الفعل (أتقصى) ، لكى ترصد موقف الآخر فى السطر السادس (إنهم) ، ثم يحدث التداخل بين الطرفين لتحل (نحن) بدلا من (أنا وهو) فى السطر الأخير (فلتساعدنا) .

وإذا كان التداخل هنا قد تم بشكل بارز ، فإنه فى غالبية نماذج شعر الحداثة يأتى فى البنية التحتية ، مما يحتاج إلى معاودة التأمل للكشف عنه وتجليته على مستوى السطح.

(٧)

وفى سبيل الاندماج بين (الأنا والآخر) يعمد شعراء الحداثة إلى كثير من الوسائل الإشارية لإشراك التلقى فى عملية الإبداع ، ولا نقصد بالإشارية التعامل اللغوى بمواضعاته المألوفة ، وإنما نقصد وسائل أخرى ساعدت على ظهورها فنون الطباعة الحديثة ، من استخدام الفراغات ، والنقط ، والخطوط ، وتنسيق الأسطر على نحو معين ،والإنتقاص من بعض الأحرف أحيانا لكى يكون للمتلقى دوره المرسوم فى (إكمال الناقص) .

ولعلنا قد عاينا كثيرا من النماذج الشعرية التى استغل فيها شعراء الحداثة عملية زرع النقط فى الأسطر الشعرية ، والتى تكشف عن الرغبة الحميمة عندهم فى أن يلتحموا

---

(١) الأعمال الشعرية : ٣٤٠ ، ٣٤١ .

بالتلقى على المستوى الإبداعي ، إن لم نقل على المستوى الوجودى . وعلى هذا السياق التعبيرى يأتى النص الشعرى أحيانا بعملية انتقاص واضحة من أجزاء التعبير لتحقيق الهدف السابق ، على نحو ما نجده عند بدر توفيق فى (الرءوس السوداء) :

تباعدوا وافترقوا

انتبهوا لموقع القدم

غلة هذا الموسم الفسيح لم تشبع هواى

جوع مطلبى النهم

ألم أقل لكم ....

ألم أقل ....

ألـم ؟ ....[1]

وتبدأ الأسطر بوضوح (الآخرين) وتجليهم على مستوى الحركة فى التباعد والتفرق ، والحركة أصلا تنبىء عن خطر داخلى ، ومن ثم جاء فعل (الانتباه) فى السطر الثانى لينشر دلالته على ما سبقه وما تلاه من دوال .

وفى السطر الثالث تتدخل (الأنا) معبرة عن جوعها النفسى والمادى على صعيد واحد ، ثم يمتد هذا الجوع إلى الخطر الذى يحدق بالآخرين ، ومن ثم جاء التساؤل التنبيهى فى الأسطر الثلاثة الأخيرة ، لكنه تدرج تنازليا بالإنتقاص من التركيب ، وفى هذا النمط يتمكن المتلقى أن يتحرك تعبيره داخليا بالناقص فى العبارة المكتوبة .

بل ان المتلقى يتاح له بناء تعبير لم يذكره الشاعر أصلا ، ونقصد هنا مقول القول الذى أخفاه الشاعر ووضع النقط لتشير إليه ، وبقدر النقص فى الصياغة تزداد الإشارات الطباعية ، ففى الأسطر الثلاثة الأخيرة يغيب مقول القول فى السطر الأول ويحل محله ثلاث نقط ، وفى السطر الثانى يغيب مع مقول القول جزء من القول نفسه ، فتزداد النقط إلى أربعة ، وفى السطر الأخير يزداد الغياب ، فيزداد مع النقط علامة الإستفهام ،

---

(١) قيامة الزمن المفقود : ٣١ .

فهناك توازن بين الحضور والغياب يسمح فيه للمتلقى أن يتدخل بطريق مباشر أو غير مباشر .

ويلجأ الشاعر الحداثى إلى قطع الدلالة والتوقف فجأة عند نقطة معينة ، وكأنه يدعو المتلقى ، بل يحرضه للدخول إلى عملية الإبداع على نحو ما نلاحظه عند محمد مهران السيد فى (ما قالته الليلة الماضية) حيث حديث أمه إليه :

.. قالت أيامى الآسنة الملقاة على الدرب

إنك ستعود غريبا ينكرك الكل

رواد المقهى ، ليسوا سمار الأمس

رحل الجيران تباعا ..

.. والجدد الغرباء ينامون .. إذا طاف

– العسس المستيقظ فى الليل

أما الأهل !!

... ... !![1]

فالشاعر توقف فجأة عند السطر قبل الأخير ليترك للمتلقى أن يحرك خياله وفكره لاستنبات الصياغة وما ينتج عنها من دلالة فى السطر الأخير ، ومن ثم يمكنه أن يعقد المقارنة بين الغرباء والأهل ، ومن خلال المذكور مع الغرباء يمكن أن يقع على الغائب مع الأهل.

(٨)

ويبدو أن شاعر الحداثة كان محاطا من الخارج بظروف وعوامل ، ومن الداخل بتفاعلات جعلته يفقد كثيرا من إحساسه بحريته المطلقة ، أى أن هناك قهرا تسلط عليه ، ومن ثم كانت الدلالة تعمل على إفراز ناتج تقابلى ، يقاوم أولا ، ثم يحاول التخلص ثانيا .

والمتتبع لشعر الحداثة يدرك أن الزمن وامتداده كان أبرز العناصر التى أحاطت بشعراء الحداثة ، ومن خلاله جاء الإحساس بالخضوع فى مواجهة العالم ، وليس معنى هذا أن

(١) ثرثرة لا أعتذ عنها : ١٠٧ .

شعراءنا القدامى قد افتقدوا هذا الإحساس ، وإنما معناه ازدياد هذا الإحساس حدة تبعا لتطور الرؤية الزمنية ذاتها .

ومن ينظر إلى إحساس الإنسان بالزمن يدرك كيف تطور هذا الإحساس من خلال طريقة رصد هذا الزمن وضبطه فى قوالب محددة ، وهذا الضبط يتم بقياس الزمن بوسائل تشير ضمنا إلى وقعه على أفراد البشر ، فقد كان الإحساس به قديما يمثل انسيالا فى إمتداده حتى كانت وسيلة القياس تساقط الرمل فى (الساعة الرملية) ، ومن قبلها كان الزمن كتلتين متماسكتين هما الليل والنهار ، ثم استقر كل ذلك فى عملية تقطيع للزمن وتفتيت له إلى جزئيات موغلة فى الضآلة ترصدها حركة (العقرب) فى الساعة ، وتكاد وسائل القياس تتناهى فى دقتها حتى ترصد تدخل الزمن وتعلقه بكل مفردات الوجود .

وهذا كله يمثل علاقة الشاعر بعالمه وخضوعه فى كل مرحلة لتغيراتها بشكل أو بآخر ، وعلى هذا النحو لم يكن شاعر الحداثة يدرك مفردات جامدة ، وإنما يدرك أحداثا لها تتابعها الذى يأتى من خلال التلازم أحيانا ، ومن خلال الربط المنطقى بين المقدمة والنتيجة أحيانا أخرى .

وبسبب ذلك أخذت مفردات العالم طبيعة ذهنية حتى وهى مزروعة فى الصياغة كمفردات محسوسة ، ثم هى فى ذهنيتها تأخذ طبيعة زمنية قد تستمر وقد تتوقف ، لكنها فى كلا الحالتين مغلفة بالحدثية التى يئول إليها العالم فى جملته .

وتبعا لهذه الرؤية جاءت الصياغة بمثابة خط متواصل لا تقطعه وقفات مصطنعة ، وإنما تتوقف بتوقف الحدثية ، وتستمر باستمرارها ، وعنها تنتج دلالة تمثل التحول والصيرورة والاستمرار ، ففناء (الأنا) وإن عد وقفة فى الحدث ، فهو من جانب آخر يمثل صيرورة فى حياة (الآخر) ، بل إن كليهما يمثل فى داخله وخارجه نوعا من الصيرورة التى تجعل الزمن خطا لا نهائيا ، لكنه يتميز بالنمو والتغير ، فـ (الأنا) الآن غيرها فى الماضى ، وغيرها فى المستقبل ، وكذلك (الآخر) يخضع لنفس القانون ، فكلاهما يمثل تيارا حدثيا متلاحقا .

ولا يتوقف شاعر الحداثة عند مجرد رصد هذا الخط الزمنى ، بل إنه يحاول الالتحام به ، ثم التحرك فيه طولا وعرضا وعمقا ، ومن ثم يتمكن بأدواته التعبيرية من رصد العلاقات التى تربط الأحداث كما وكيفا ، فيقدم التعدد فى صورة موحدة .

لكن التحرك داخل الزمن قد يكون من جانب آخر منتجا للتنافر ، بحيث يشعر الشاعر بالغربة داخل الزمان والمكان ، ومن هنا تبرز فى شعر الحداثة ظاهرة تعدد الأزمنة ، فللوجود زمنه ، وللشاعر زمنه ، ولنصه الشعرى زمنه أيضا ، وبهذه الثلاثية استطاع شاعر الحداثة أن يتخلص من قيد وجودى لم يكن له يد فى الحلول فيه ، وخلق لنفسه أزمانا تحقق له الخلاص والتحرر .

يقول فاروق شوشة فى (إلى مسافرة) :

قديستى ! ...

ما زال صوتك الندى فى دمى

شيئا أثيريا ... أضمه وأحتمى

رناته تدق أيامى ... تصب فى غدى

تدفق من أعماق نبع دافىء القرار

بالأمس ضمنى هنيهة ... وطار

فرف خافقى الملح واستدار(١)

والسطر الأول يقدم الأنا والآخر فى تلاحم تعبيرى من خلال المنادى المتصل بياء المتكلم ، ثم يظل التوازن قائما بين الطرفين فى غالبية مفردات الأسطر ، وأهمية هذا النمط التعبيرى تتضح إذا أدركنا أن (الآخر) غائب على مستوى الواقع ، لكن الصياغة استحضرته على مستوى الفن . وهذا الاستحضار لا يمكن تحققه فى الزمن الفعلى . ومن ثم يخلق الشاعر زمنا خاصا له مواصفات خاصة ، إذ يبدأ بزمن الحضور المتفجر من فعل المضى (زال) ، ثم يتأكد هذا الزمن باستخدام المضارع (أضم – أحتمى – تدق – تصب – تدفق) .

ويتحرك الزمن الشعرى هنا من الحاضر إلى المستقبل ، (فى غدى) وهو مستقبل لا ينتظره الشاعر ، وإنما يعيش فيه باعتباره قالبا يحتوى الصوت الرامز إلى (الآخر) .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٣٠ ، ٣١ .

وتداخل الحاضر والمستقبل ينضاف إليه تداخل آخر بينهما وبين الماضى ، (بالأمس) ، فامتداد الزمن هنا يكاد يكون امتدادا تراكميا ، أو رأسيا وليس امتدادا فى خط مستطيل ، فهو زمن خاص بالنص أتاح للشاعر أن يحل فيه ويقدم موقفة المفعم بالعاطفة والشجن.

(٩)

من كل هذا ندرك بعض خواص الرؤية الشمولية التى يتحقق معها نوع من الإدراك الكلى لظواهر شعر الحداثة ، وهذا الإدراك يمر بمرحلتين ، إحداهما ترصد ما تراه فى شكل خط مستقيم تكاد تتلاشى فيه الفواصل ، مثلها مثل الأعمدة التى يراها المسافر فى القطار حيث تتبدى كخط متصل تتلاحم مفرداته تلاحما يوهم المسافر أنه هو الثابت والأعمدة هى التى تتحرك .

والأخرى ترصد ما تراه فى شكل مفردات يحتاج كل منها إلى وقعة خاصة تتيح لصاحبها التأمل بحيث لا ينتقل من مفردة إلى التى تليها إلا بعد استيعاب لخواصها الظاهرة والباطنة بحيث يكون الوصول إلى خط النهاية محققا لكل النتائج التى فرضتها المقدمات السابقة .

ومن الضرورى التعامل مع الرؤيتين والتوفيق بينهما لأن إهمال إحداهما يؤدى إلى رؤية خادعة أحيانا ، وخاطئة أحيانا أخرى ، وأظن أن هذه الدراسة قد حاولت جهدها التحرك من خلال هذين الخطين لتصل إلى فهم للبنيات الجزئية التى دخلت فى نسيج الصياغة الشعرية . وخاصة ما يتصل منها بالأشكال البديعية ، كما أنها وجهت جهدا خاصا إلى توظيف هذه الأشكال فى البنية الكلية .

ومن المهم أن نشير إلى أن دراسة بناء أسلوب الشعر الحديث من حيث التكوين البديعى قد أدى إلى الولوج لعالم النص الشعرى فى شكله الأخير ، وذلك برصد الظواهر الكلية التى سيطرت بوعى أو بدون وعى على شعراء الحداثة ثم برزت هذه السيطرة فى تشكيلاتهم اللغوية على نحو أكسبهم خصوصية لا تتجاوزهم إلى غيرهم .

ومما لا شك فيه أن هذا الجهد الإبداعى يمثل إضافة حقيقية إلى سلسلة التطور التى مر بها الشعر العربى ، كما أنه من جانب آخر يمثل إضافة إلى اللغة ذاتها من حيث معجمها ، أو من حيث العلاقة الكائنة بين مفرداتها ، بل من حيث خواص المواضعة فيها.

أهم المصادر والمراجع

١ – أخبار أبي تمام – الصولي – لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة سنة ١٩٢٧ .

٢ – الأزهية في علم الحروف – الهروي – تحقيق عبد المعين الملوحي – مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق سنة ١٩٨٢ .

٣ – أسرار البلاغة – عبد القاهر الجرجاني – دار المعرفة – بيروت سنة ١٩٧٨ .

٤ – الأسلوبية والأسلوب – عبد السلام المسدى – الدار العربية للكتاب سنة ١٩٧٧ .

٥ – إعجاز القرآن – الباقلاني – تحقيق السيد أحمد صقر – المعارف بمصر سنة ١٩٦٢ .

٦ – الأقصى القريب – التنوخي – مطبعة السعادة بمصر سنة ١٩٢٧ .

٧ – الأمالي – أبو علي القالي – الأميرية ببولاق سنة ١٣٢٤ هـ .

٨ – الامتاع والمؤانسة – أبو حيان التوحيدي – صححه وضبطه أحمد أمين ، وأحمد الزين – دار مكتبة الحياة بلبنان .

٩ – أنوار الربيع – ابن معصوم – النجف سنة ١٩٦٩ .

١٠ – الإيضاح لمختصر المفتاح – القزويني – صبيح بمصر .

١١ – البديع – ابن المعتز – ضمن كتاب (ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان) محمد عبد المنعم خفاجي – العهد الجديد للطباعة سنة ١٩٥٨ .

١٢ – بديع القرآن – ابن أبي الأصبع المصري – تحقيق حفني محمد شرف – نهضة مصر سنة ١٩٥٧ .

١٣ – البرهان في علوم القرآن – الزركشي – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – دار المعرفة – بيروت .

١٤ – بلاغة أرسطو بين العرب واليونان – د . إبراهيم سلامة – الانجلو سنة ١٩٥٢ .
١٥ – بناء لغة الشعر – جون كوهين – ترجمة د . أحمد درويش – مكتبة الزهراء سنة ١٩٨٥ .
١٦ – بيان إعجاز القرآن – الخطابى – تحقيق محمد خلف الله أحمد ، ود . محمد زغلول سلام – المعارف بمصر سنة ١٩٦٨ .
١٧ – بين القديم والجديد – د . إبراهيم عبد الرحمن محمد – مكتبة الشباب سنة ١٩٨٧ .
١٨ – حاشية الدسوقى – ضمن كتاب التلخيص – عيسى الحلبى بمصر سنة ١٩٣٧ .
١٩ – الحروف – الفارابى – تحقيق محسن مهدى – دار المشرق – بيروت سنة ١٩٦٩ .
٢٠ – حسن التوسل إلى صناعة الترسل – شهاب الدين الحلبى – أمين هندية بمصر سنة ١٩١٥ .
٢١ – الخصائص – ابن جنى – تحقيق محمد على النجار – عالم الكتب – بيروت سنة ١٩٨٣ .
٢٢ – خصائص الأسلوب فى الشوقيات – محمد الهادى الطرابلسى – منشورات الجامعة التونسية سنة ١٩٨١ .
٢٣ – دلائل الإعجاز – عبد القاهر الجرجانى – شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجى – القاهرة سنة ١٩٦٩ .
٢٤ – زمن الشعر – أدونيس – دار العودة – بيروت سنة ١٩٨٣ .
٢٥ – سر الفصاحة – ابن سنان الخفاجى – شرح وتعليق عبد المتعال الصعيد – صبيح بمصر سنة ١٩٦٩ .
٢٦ – شرح السعد – سعد الدين التفتازانى – ضمن كتاب شروح التلخيص عيسى الحلبى بمصر سنة ١٩٣٧ .
٢٧ – الشعر العربى المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – د . عز الدين إسماعيل – دار الفكر – الطبعة الثالثة سنة ١٩٧٨ .

٢٨ – الشعر والشعراء – ابن قتيبة – تحقيق أحمد محمد شاكر – المعارف بمصر سنة ١٩٦٧ .

٢٩ – الصاحبى – ابن فارس – تحقيق السيد أحمد صقر – عيسى الحلبى سنة ١٩٧٧ .

٣٠ – الصناعتين – أبو هلال العسكرى – تحقيق د . مفيد قميحة – دار الكتب العلمية بيروت سنة ١٩٨٤ .

٣١ – طبقات الشعراء – ابن سلام – دار الكتب العلمية – بيروت سنة ١٩٨٢ .

٣٢ – طبقات الشعراء – ابن المعتز – تحقيق عبد الستار فراج – المعارف بمصر سنة ١٩٦٨ .

٣٣ – الطراز – يحيى العلوى – المقتطف بمصر سنة ١٩١٤ .

٣٤ – عروس الأفراح – بهاء الدين السبكى – ضمن كتاب شروح التلخيص – الحلبى بمصر سنة ١٩٣٧ .

٣٥ – علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته – د . صلاح فضل – الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الثانية سنة ١٩٨٥ .

٣٦ – العمدة – ابن رشيق – أمين هندية بمصر سنة ١٩٢٥ .

٣٧ – الكامل – المبرد – المعارف ببيروت .

٣٨ – الكتاب – سيبويه – تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون – دار القلم سنة ١٩٦٦ .

٣٩ – لسان العرب – ابن منظور – دار المعارف بمصر .

٤٠ – المثل السائر – ابن الأثير – تحقيق الدكتور أحمد الحوفى والدكتور بدوى طبانة – نهضة مصر .

٤١ – مراهنات دراسة الدلالات اللغوية – آن اينو – ترجمة د . أوديت بتيت ود . خليل أحمد – دار السؤال للطباعة والنشر بدمشق سنة ١٩٨٠ .

٤٢ – المصباح فى علم المعانى والبديع – بدر الدين ابن مالك – المطبعة الخيرية سنة ١٣٤١ هـ .

٤٣ – مغنى اللبيب – ابن هشام – تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد .

٤٤ – مفتاح العلوم – السكاكى – دار الكتب العلمية – بيروت .

٤٥– الموازنة بين أبى تمام والبحترى – الآمدى – صبيح بمصر .

٤٦ – مواهب الفتاح – ابن يعقوب المغربى – ضمن كتاب شروح التلخيص – عيسى الحلبى بمصر سنة ١٩٣٧ .

٤٧ – نظرية البنائية فى النقد الأدبى – د . صلاح فضل – الأنجلو المصرية – الطبعة الثانية سنة ١٩٨٠ .

٤٨ – نقد الشعر – قدامة بن جعفر – تحقيق كمال مصطفى – الخانجى بالقاهرة سنة ١٩٧٩ .

٤٩ – نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز – فخر الدين الرازى – الآداب بمصر سنة ١٣١٧ هـ .

٥٠ – الوساطة بين المتنبى وخصومه – عبد العزيز الجرجانى – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلى محمد البجاوى – الحلبى بمصر سنة ١٩٦٦.

دواوين الشعر

١ – ديوان الإبحار فى الذاكرة – صلاح عبد الصبور – دار الشروق سنة ١٩٨٦ .

٢ – ديوان أحمد عبد المعطى حجازى – دار العودة – بيروت سنة ١٩٧٣ .

٣ – الأعمال الشعرية – محمد إبراهيم أبو سنة –مدبولى بالقاهرة – الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥ .

٤ – الأعمال الشعرية الكاملة – فاروق شوشة – المطبعة العالمية سنة ١٩٨٥ .

٥ – ديوان أمل دنقل – سلسلة الكتاب الذهبى سنة ١٩٨٣ .

٦ – ديوان آن ألمس قلب الأشياء – ملك عبد العزيز – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ .

٧ – ديوان أنشودة المطر – بدر شاكر السياب – مكتبة الحياة ببيروت سنة ١٩٦٩ .

٨ – ديوان أوراق الزيتون – محمود درويش – دار العودة ببيروت .

٩ – ديوان البشارة – قاسم حداد – الشركة العربية للوكالات والتوزيع – أسرة الأدباء والكتاب فى البحرين – الطبعة الأولى سنة ١٩٧٠ .

١٠ – ديوان بعض هذا العتيق – فتحى سعيد – دار المعارف سنة ١٩٨٠ .

١١ – ديوان بيت من نجوم الصيف – على السبتى – دار الطليعة ببيروت – الطبعة الأولى سنة ١٩٦٩ .

١٢ – ديوان تأملات فى الزمن الجريح – صلاح عبد الصبور – دار العودة ببيروت سنة ١٩٨١ .

١٣ – ديوان تحولات الأزمنة – خليفة الوقيان – مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع – الكويت – الطبعة الأولى سنة ١٩٨٣ .

١٤ - ديوان ثرثرة لا أعتذر عنها - محمد مهران السيد - دار الموقف العربى سنة ١٩٧٨ .

١٥ - ديوان حافظ إبراهيم - ضبط أحمد أمين وآخرين - دار الكتب المصرية سنة ١٩٣٧ .

١٦ - ديوان الذى يأتى ولا يأتى - عبد الوهاب البياتى .. دار الشروق - الطبعة الرابعة سنة ١٩٨٥ ..

١٧ - ديوان الرعد فى مواسم القحط - على الشرقاوى - دار الغد - البحرين سنة ١٩٧٥ .

١٨ - ديوان رماد العيون - بدر توفيق - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٠ .

١٩ - ديوان زمن الرطانات - محمد مهران السيد - سلسلة المواهب - المركز القومى للفنون التشكيلية والآداب سنة ١٩٨٦ .

٢٠ - ديوان طاوعنى قلبى فى النسيان - فاروق جويدة - مكتبة غريب سنة ١٩٨٦ .

٢١ - ديوان عبد العزيز المقالح - دار العودة - بيروت - الطبعة الأولى سنة ١٩٧٧ .

٢٢ - ديوان العطش الأكبر - أحمد سويلم - مدبولى سنة ١٩٨٦ .

٢٣ - ديوان قيامة الزمن المفقود - بدر توفيق - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر سنة ١٩٦٧ .

٢٤ - ديوان كتاب البحر - عبد الوهاب البياتى - دار الشروق سنة ١٩٨٥ .

٢٥ - ديوان المتنبى - دار صياد ببيروت .

٢٦ - ديوان الناس فى بلادى - صلاح عبد الصبور - دار الشروق - الطبعة السابعة سنة ١٩٨٦ .

٢٧ - ديوان ويبقى الحب - فاروق جويدة - دار غريب بالقاهرة .

٢٨ - ديوان يتحدث الطمى - محمد عفيفى مطر - مدبولى سنة ١٩٧٧ .

رقم الإيداع		١٩٩٥/٤٦٧٥
الترقيم الدولى	977-02-4966-1	ISBN

٣/٩٤/٤٣

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)